

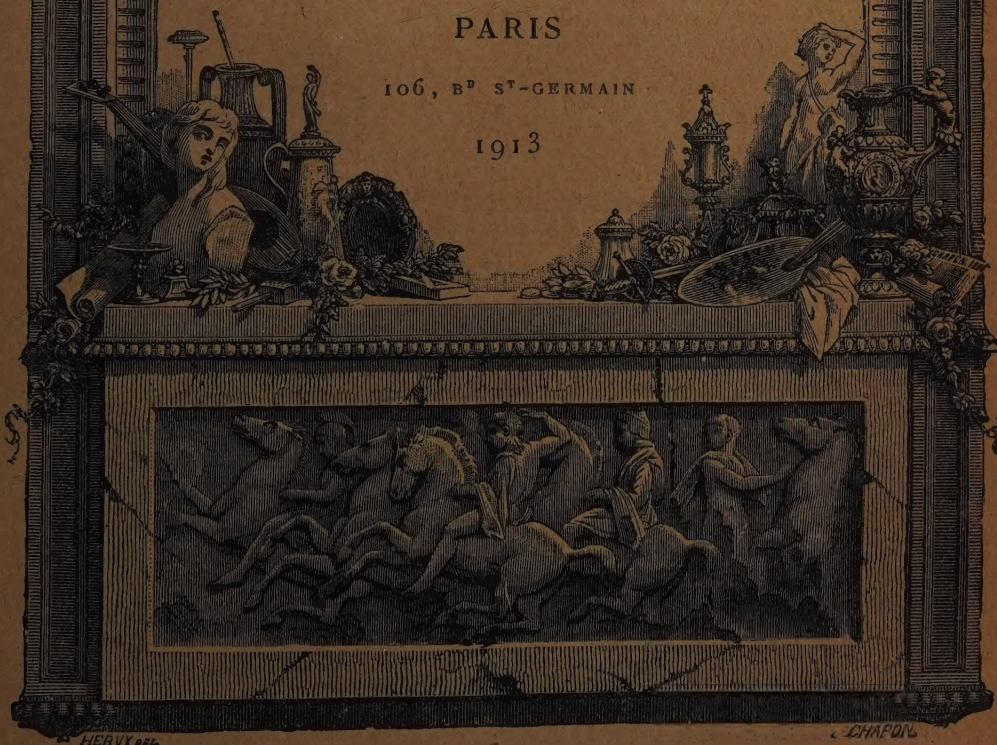
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

FÉVRIER 1913

PARIS

106, B^D S^T-GERMAIN

1913



55^e Année. 668^e Livraison.

4^e Période. Tome IX.

Prix de la Livraison : 7 fr. 50

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE FÉVRIER 1913

- I. — LE THÈME DU TRIOMPHE DANS LES ENTRÉES SOLENNELLES, par M. René Schneider.
- II. — L'ŒUVRE DE THÉODORE ROUSSEAU AUX SALONS, DE 1849 A 1867, par M. Prosper Dorbec.
- III. — LE PORTRAIT DE LA COMTESSE DE WORCESTER PAR VAN DYCK, par M. Max Rooses.
- IV. — FRANÇOIS BONHOMMÉ (deuxième et dernier article), par M. J.-F. Schnerb.
- V. — ARTISTES CONTEMPORAINS. — LÉON BELLY (1827-1877) (deuxième et dernier article), par M. Conrad de Mandach.
- VI. — PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS. — M. ERNEST LABORDE, par M. R. M.
- VII. — COURRIER DE L'ART ANTIQUE, par M. Salomon Reinach.

Trois gravures hors texte :

Portrait de la Comtesse de Worcester, par Van Dyck (coll. du baron Lazzaroni, Paris) :
héliotypie Marotte.

Coulée de fonte dans les ateliers du Creusot, par M. F. Bonhommé (app. à M. Schneider) :
héliotypie Marotte.

« *Au Petit Dunkerque* », eau-forte originale de M. Ernest Laborde.

53 illustrations dans le texte.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE,	DÉPARTEMENTS : Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr.
Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr.	ÉTRANGER : — 68 fr. — 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL
CH. EGGIMANN SUCC^{de}
106, B^d S^t-GERMAIN, PARIS
TÉLÉPHONE : N° 827-32

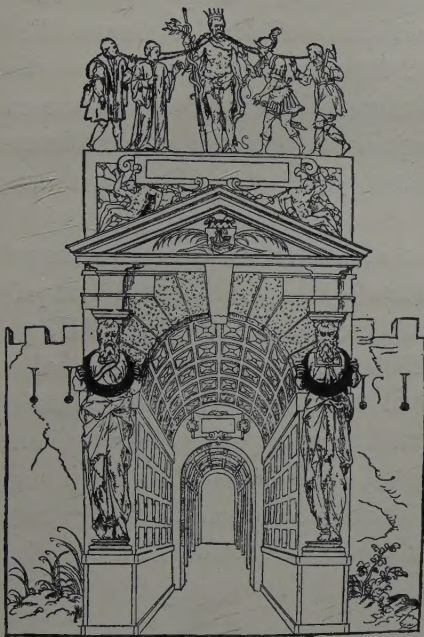
CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.

LE THÈME DU TRIOMPHE

DANS LES ENTRÉES SOLENNELLES EN FRANCE

A LA RENAISSANCE¹



ARC DE TRIOMPHE
POUR L'ENTRÉE DE HENRI II A PARIS²

Les entrées solennelles sont une des plus vieilles coutumes de la monarchie française, puisque Godefroy et le P. Lelong en font remonter l'origine à l'entrée du roi Gontran dans Orléans en 588 ; mais, pour l'historien de l'art,

1. Pour les recherches, cf. le P. Lelong, *Bibliothèque Historique* 1769, t. II ; Paul Le Vayer, *Les Entrées solennelles à Paris des rois et reines de France..... conservées à la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1896 ; le *Catalogue des manuscrits des Bibliothèques des Départements*.

Pour les œuvres, cf. les *Registres* des villes ou les *Actes consulaires*, conservés dans les Archives municipales ; à Paris, la série d'Entrées conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, division Pd ; les séries formées à la Bibliothèque d'art et d'archéologie, 19, rue Spontini, et à

la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts (coll. Lesoufaché) ; les séries de brochures imprimées ou réimprimées par les Sociétés provinciales de bibliophiles.

BIBLIOGRAPHIE. — Godefroy, *Le Cérémonial français.....*, 1649 ; — le P. Anselme, *Cérémonies qui s'observent aux Entrées des Rois et des Reines.....* (dans le *Palais d'Honneur*), Paris, 1663 ; — Sauval, *Histoire et Recherches des Antiquitez de la Ville de Paris*, Paris, 1724, t. II ; — Montfaucon, *Les Monuments de la Monarchie Française*, t. V, 1729 ; — *Revue archéologique*, 5^e année, 2^e partie.

2. Gravure extraite de la brochure : *C'est l'ordre qui a été tenu à la nouvelle et joyeuse Entrée ... du Roi Henri deuxième du nom en sa bonne ville de Paris...* Paris, Jean Dallier, 1549, in-8.

c'est à la Renaissance que commence leur intérêt. Le culte païen du « héros », universel dans l'Italie du ^{xv}^e siècle, pénètre alors la société française du Moyen âge. Dans la rencontre des deux civilisations la cérémonie traditionnelle prend de plus en plus l'aspect du Triomphe, que l'Italie du *trecento* avait déjà repris, en le transformant, à la Rome antique : cortège d'allégresse où le vainqueur, précédé ou suivi de chars symboliques, de soldats ou de citoyens portant des emblèmes de victoire, franchit par une sorte de rite à la fois religieux et militaire des portes construites « à l'antique », le long des rues décorées selon le style nouveau. Par là, au lieu de rester exclusivement un cérémonial monarchique et municipal, qu'étudie minutieusement un spécialiste comme Godefroy ou un antiquaire comme Montfaucon, elle emprunte au pays de beauté l'art de la mise en scène. Elle reçoit des modèles des œuvres d'art et leur sert de modèle à son tour¹. Elle est une œuvre d'art elle-même : art vivant, puisqu'il se développe dans les rues comme un bas-relief en marche ; intégral, puisqu'il comprend et se subordonne tous les autres, architecture, sculpture, peinture, orfèvrerie, danse, musique, chant et poésie².

Mais ce goût du Triomphe ne se révèle, sur notre sol moins pénétré de traditions antiques, qu'au ^{xvi}^e siècle, précisément lorsqu'il commence à s'atténuer outre-monts. Les entrées de Louis XII, qui pourtant avait pénétré à Milan en 1507 derrière le char triomphal de Mars, à Paris et à Troyes en 1509 et 1510, sont encore de simples cavalcades dans un décor Moyen âge. Le passé gothique ou national était chez nous si vivace, qu'il n'a cédé que lentement et n'a jamais disparu tout à fait. Pour rester, d'ailleurs, scrupuleusement fidèles à l'esprit de ces fêtes, à la tradition dans le cérémonial, les échevins consultent souvent sur les registres de la Ville ce qui a été fait précédemment³.

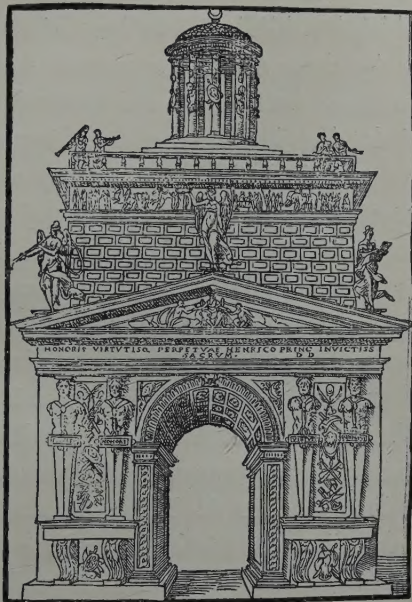
C'est la vieille société qui défile, avec sa hiérarchie consacrée, dans un ordre « très exquis » dont le chroniqueur nous expose la « déduction ». Les corps de ville paraissent toujours avec le costume de leur état ; les magistrats, les nobles, les soldats, de même ; en 1530, par exemple, les suisses de la garde ont la hallebarde au col ; les

1. Comme en Italie : cf. A. Venturi, *Les Triomphes de Pétrarque dans l'art représentatif* (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1906, II).

2. Cf. surtout Charles-Quint à Paris (1540), Henri II à Rouen (1550) (la brochure a conservé la musique), Charles IX à Lyon (1564).

3. A Paris, en 1504 et 1517, pour les reines Anne et Éléonore ; à Rouen, en 1508, 1517, 1531, pour Louis XII et François I^{er}.

régents en arts sont avec leurs épitoges, et les filles de la Reine¹, « à la mode de France ». Sur des « échaffauds » on représente au passage du roi farces, fainctises, et surtout mystères : *Mystère du Saint-Esprit et de Dame Charité*, en 1517; *Mystère de Paix et Accord* devant la porte Saint-Denys, et *Mystère des Quatre États, Noblesse, Marchandise, Religion et Justice* devant la fontaine Saint-Innocent, en 1530. On croirait voir descendre de la façade des cathédrales dans la rue les allégories sculptées, et l'on recomposerait avec les figurations qui passent tout le *Speculum Majus* de Vincent de Beauvais. L'aspic, le basilic et le lion nous rendent en 1540 le Miroir de la Nature et les bestiaires. En 1550, à Rouen, le roi voit les « Champs-Élysées », mais « courges et citrouilles » de la grasse Normandie y voisinent avec les « pergules ». L'*Ortus deliciarum* et le *Vergier d'Honneur* dotent la Nature de mysticité. Le Miroir de la Science paraît avec l'astrologie, qui déclare en 1532 le roi né sous la « trine influence », et avec le *trivium* et le *quadrivium*. C'est du Miroir moral, après s'être échappées de la *Psychomachie* de Prudence, que viennent les Vertus, belles filles qui figurent les qualités du roi ou de la reine. A Caen, sur un théâtre, voici Prudence et Force tenant une horloge et une tour, plus loin Justice tenant l'épée, et Paix l'olivier. Le Miroir de l'Histoire nous fait voir en 1571 Pharamond et Francion, et, à toutes les Entrées, les saints du Paradis. Il n'est pas jusqu'à la vision de l'Apocalypse qui ne ramène devant François I^{er}, en 1517³, les terreurs fixées aux tympan de porches anciens. En 1550 encore, en pleine ivresse mythologique et héroïque, Religion assise sur un



ENTRÉE DE HENRI II

A LYON EN 1548 :

ARC DE TRIOMPHE DU TEMPLE
D'HONNEUR ET DE VALEUR²

1. Éléonore d'Autriche à Paris.

2. Gravure sur bois extraite de *La magnifica et triumphale Entrata...* de Henri II à Lyon en 1548. Lyon, Rouillio, 1549, petit in-4.

3. Entrée à Rouen.

char tient entre ses mains avec le geste de l'offrande une cathédrale gothique ¹. Jusqu'à la fin du siècle l'esprit du Moyen âge, réfugié dans les vieux symboles, et universel comme la catholicité, n'a pas plus abdiqué chez nous que chez Pétrarque lui-même.

Cependant une de ces survivances a favorisé dans les entrées solennelles la venue du Triomphe : c'est la légende des neuf Preux. Ce sont des types populaires de gloire où le Moyen âge, dès le règne de Charles V, voulut personnifier la continuité de la civilisation et de l'histoire, biblique, antique, et chrétienne, par conséquent la victoire allégorique de la Renommée dans la pérennité du Temps. Ils étaient tissés en haute lisse sur les tapisseries de Charles V, de Charles VI et du duc de Berry, et dressés en statues aux tours de Pierrefonds ². Au xv^e siècle ils peuplent les cartes à jouer, qui multiplient leur popularité, ils figurent dans des manuscrits à miniatures qui content leurs exploits, dans des estampes xylographiques, dans des sculptures ³. Voilà pourquoi, en 1532, à Caen, ils défilent devant François I^{er} « magnifiquement en ordre »; d'abord les trois Preux de la Bible : Josué, David et Judas Macchabée; puis les trois anciens : Alexandre, César et Hector; enfin les trois du Moyen âge : Arthur, Charlemagne et Godefroy de Bouillon. Par eux le Moyen âge et l'antiquité se tiennent la main devant le monde moderne. Ils précèdent le char de Mars, dispensateur de la gloire guerrière, qui descend pour déclarer admis à leur assemblée le roi de bravoure et de chevalerie. Ainsi la légende gothique fait d'elle-même accueil à la Renaissance, le preux d'autrefois fraie la voie au héros de la Grèce et de Rome, puis au héros d'aujourd'hui.

C'est d'autant plus naturel que dès longtemps les preux étaient associés à l'idée, au mot et à l'image du triomphe italo-antique. Déjà chez Pétrarque, héraut de ces vastes synthèses où l'on voit le monde moderne à peine éveillé remonter jusqu'à l'antiquité à travers le Moyen âge pour chercher ses titres d'honneur, David, Godefroy de Bouillon et César participent au *Trionfo della Fama*. La synthèse se précise encore en Italie, puis en France. Trois d'entre eux, les « Trois grans » parce qu'ils appartiennent au monde antique, paraissent tout naturellement dans des estampes italiennes

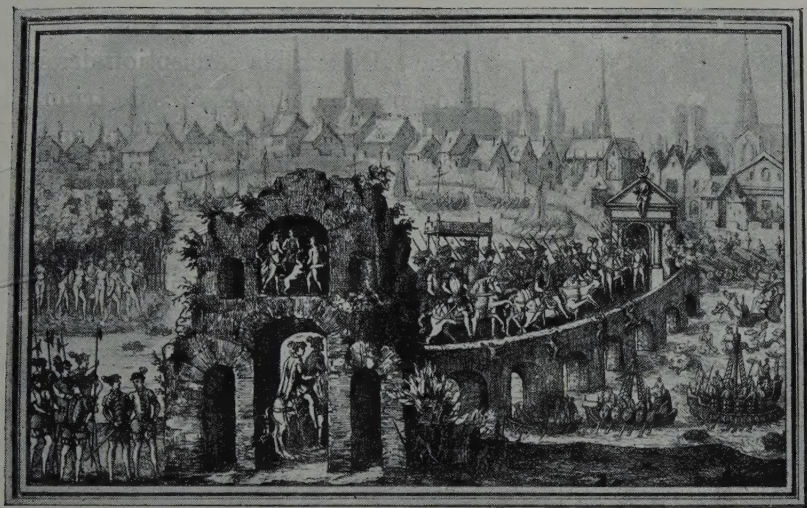
1. Henri II à Rouen.

2. Sur la légende des neuf Preux, cf. J. Guiffrey, *Sur une tapisserie de Godefroy de Bouillon (Mémoires de la Société des Antiquaires de France, 1879)*.

3. Cf. *Les Entrées triomphantes du Roy notre Sire.....* dans les *Recherches et Antiquitez de la ville de Caen*, de Bourgueville (1588).

du ^{xv}^e siècle ¹ qui illustrent le triomphe de la Renommée et celui de la Mort : glorieux ou vaincus, ils se dressent ou gisent autour du char où trône la déesse. Chez nous, dès 1487, Pierre Gérard publie le *Triomphe des neuf Preux*, réimprimé à Paris en 1507. Jusque sur le jeu de tarots dit de Charles VI, la grande image antique du « chariot » triomphal est accompagnée des Preux qui font atout ².

Toujours est-il que c'est dans le premier quart du ^{xvi}^e siècle et en Normandie que paraissent dans nos fêtes les premières réminis-



ENTRÉE DE HENRI II A ROUEN EN 1550 : « LE MASSIS DU PONT DE ROBEC ³ »

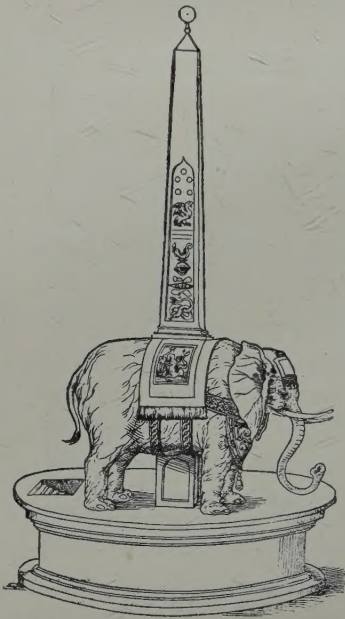
cences du Triomphe. Vers 1513, à Caen, les étudiants de l'Université représentent dans les rues « les triomphes de César avecques une morisque devant luy..., et y avait plus de cent personnes masquées... portans chacun quelque triomphe ». En 1517, à Rouen, lors de l'entrée du « très chrestien et très victorieux » François I^{er}, le cortège s'arrête au parvis de la cathédrale devant une colossale statue équestre du roi, cabrée et portée sur une « carrure au tour de laquelle estoient figurées les victoires du Roy. Pour aucunement

1. A l'Albertine de Vienne (cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. II, p. 26).

2. Henri-René D'Allemagne, *Les Cartes à jouer*, 1906, t. I, p. 10-15.

3. Miniature extraite de *L'Entrée de Henri II à Rouen en 1550* (manuscrit de la Bibliothèque municipale de Rouen), gravée par Louis de Merval dans la publication du manuscrit faite par la Société des Bibliophiles de Rouen (Rouen, Boissel, 1868).

ensuyvir et émuler le triumphe des Romains, lesquels, à leurs consuls, impérateurs, exigeoyent une statue pour perpétuelle mémoire de celui qui estoit digne de triumphe. » Dès lors le thème se développe parfois, même parmi les traditions gothiques, avec une ampleur que favorise l'esprit de la société nouvelle. L'humanisme païen, venu d'Italie, a conquis les organisateurs auxquels font appel les échevins. A Caen, en 1532, c'est l'Université, de concert avec un chanoine de Bayeux; en 1549, à Paris, c'est le traducteur Jean Martin, un des



ÉLÉPHANT COLOSSAL
EN VERT ANTIQUE²

fauteurs les plus fervents de l'humanisme; en 1571, c'est l'échevin Simon Bouquet, qui partage avec les poètes Dorat et Ronsard la conception des sujets et du programme des arcs de triumphe, statues, peintures et inscriptions. En 1595, à Lyon, Pierre Mathieu, qui organise l'entrée et la décrit, déclare s'être réglé en partie sur les triomphes de Rome, « où l'on voit luire la grandeur et magnificence des Romains ». Ils connaissent donc les textes de Suétone, de Plutarque et d'Appien sur les triomphes de César, de Paul Émile et de Scipion. Fiers de leur érudition toute fraîche, ce sont eux qui ont prodigué dans les Entrées la figure de Pallas, déesse de la pensée, dressée deux fois sur un char¹. Beaucoup des artistes étaient gagnés d'avance à la mise en scène italo-antique.

Ce sont des italianisants : Jean Goujon, Jean Cousin et Dorigny en 1549; Germain Pilon et Nicolas Labbé en 1571; Antoine Caron en 1573, qui exécutent la plus grande partie des décorations³. Les Italiens contribuent eux-mêmes à transplanter le style indigène : des artistes obscurs font en 1530 des « pourtraictz » pour « l'invention des mystères », et à Lyon, en 1548, le sculpteur florentin Zanobi fait

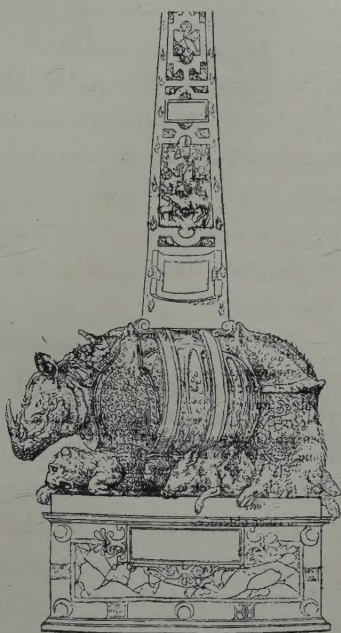
1. 1517, 1531, 1550 à Rouen; 1532 et 1583 à Caen, 1564 à Lyon.

2. Gravure sur bois de l'*Hypnerotomachia Polifili* de Francesco Colonna. Venise, 1499.

3. A côté des artistes de tradition comme Pierre Bontemps en 1561. En Italie, les artistes, non seulement décorent, mais organisent : Piero di Cosimo à Florence en 1511, A. del Sarto et le Pontormo en 1513, Granacci en 1515, Jules Romain à Rome en 1530, etc.

pour l'entrée de Henri II des figures à l'antique. Les plus grands même interviennent. Les documents ne disent pas si Léonard de Vinci, qui, selon Amoretti¹, avait réglé les préparatifs de l'entrée de Louis XII à Milan en 1509, où défilèrent des chars triomphants et des trophées, et celle de François I^{er} à Pavie, introduisit la noble image dans les fêtes célébrées au château d'Amboise pour le baptême du dauphin et le mariage de Lorenzo de Médicis d'Urbino; mais en 1560, à Chenonceaux, le Primatice organise pour la venue de François II et de Marie Stuart un grand Triomphe mythologique et historique², dont le style impeccable dut satisfaire l'Italienne Catherine de Médicis; et Niccolo dell' Abbate dessine des décors pour l'entrée de Charles IX à Paris en 1564.

Nos pères connaissent d'ailleurs par les voyages ou par les guerres d'Italie, qui ont duré vingt-neuf ans, celles des entrées solennelles qui de Gênes à Venise furent ordonnées comme de véritables triomphes, relatés avec fierté par l'annaliste Jean d'Auton³ et le poète officiel Jean Marot⁴: à Milan en particulier, en 1507, 500 enfants portant sur perches « grosses tours en faincte », villes et châteaux, glaives et armures, précèdent un « grand curre triomphal à chevaux » où siège le dieu Mars entre les quatre Vertus cardinales. Beaucoup de nobles qui assistent aux entrées de François I^{er} en France ont participé à celles de « l'Italie gallique ». Ils connaissent aussi, comme les prélats et les diplomates, les Triomphes peints ou sculptés qui depuis le xv^e siècle naissent comme spontanément sur ce sol antique : l'Italie de la Renaissance y exprimait devant eux sur le mode archéologique la nostalgie de la



ENTRÉE DE HENRI II
A PARIS EN 1549:
LE RHINOCÉROS A L'OBÉLISQUE⁵

1. *Memorie*, 1804, p. 36.

2. Dessin au musée de Stockholm.

3. *Chronique* de Louis XII, édit. par R. de Maulde La Clavière.

4. *Le Voyage de Gênes*, republié à la Haye, 1731.

5. Gravure extraite de la brochure : *C'est l'ordre qui a été tenu à la nouvelle et joyeuse Entrée...* de Henri II à Paris en 1549. Paris, Jean Dallier, 1550, in-4.

gloire romaine¹. C'étaient, entre bien d'autres, les cartons de Mantegna à Mantoue, commandés par François II de Gonzague qui fut l'allié de Louis XII à Savone en 1507; les bas-reliefs du tombeau de Gaston de Foix, commandés au Bambaja par François I^{er}; l'entrée d'Alphonse d'Aragon à Naples, sculptée sur l'arc de triomphe du Castel Nuovo. Mais la vision italo-antique est aussi venue vers eux en France même, propagée par les miniatures et les estampes. Léopold Delisle² a signalé les manuscrits enluminés des *Trionfi* de Pétrarque, que la convoitise de Charles VIII, de Louis XII et de Georges d'Amboise enleva ou acheta à Pavie et à Naples. Le prince d'Essling³ a dénombré les éditions et traductions illustrées qui s'en sont multipliées en France et les innombrables inspirations que nos arts plastiques y ont puisées. Le *Songe de Polifile*, où sont gravés cinq Triomphes, a eu sur nos imaginations, stimulées par l'attrait de l'ésotérisme, une profonde influence, particulièrement en Normandie.

Mais surtout les guerres de Lombardie et l'humanisme ont surexcité chez nos pères le sentiment païen de la gloire, dont le Triomphe est l'expression concrète et classique. Il s'étale dans les titres des descriptions d'entrées, longs et solennels comme les cortèges⁴. Le mot éclatant de « triomphe » y revient à partir du règne de François I^{er} comme un son de « buccine », et dans le texte de même. C'est le « Grand Triomphe et Entrée... » (1531), ou les « Triomphes d'Honneur » (1539), ou « La magnifique et triomphante Entrée du très illustre et sacré Empereur Charles César toujours Auguste » (1540), ou les « Triomphes, Bravetes et Magnificences qui ont été faictes... » (1564). Nul mot n'a été plus prodigué dans la langue officielle du xvr^e siècle, et l'on sent ici la volupté dans l'abus. C'est pourquoi la déesse Renommée reçoit dans ces fêtes un culte passionné⁵. Elle paraît partout, en belle fille du pays, debout ou assise,

1. Cf. E. Müntz, *La Renaissance en Italie : Les Primitifs ; l'Age d'or (passim) ;* et Ad. Venturi, *op. cit.*

2. *Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, t. I.

3. *Plutarque. Son influence sur les artistes. Illustrations de ses écrits.* Paris, 1907.

4. *C'est la déduction du somptueux ordre, plaisants spectacles et magnifiques théâtres dressés et exhibés par les citoyens de Rouen, ville métropolitaine du pays de Normandie, à la Sacrée Majesté du très-chrestien Roi de France, Henri second, leur souverain Seigneur et à très illustre Dame Ma Dame Catherine de Médicis la Reine son épouse, lors de leur triomphant joyeux et nouvel avènement en icelle Ville, qui fut es jours... Et pour plus expresse intelligence de cet excellent triomphe les figures et portraits des principaux ornements d'icelui y sont apposés.* Rouen, 1551.

5. 1508, 1517, 1531, 1550 à Rouen; 1532 à Caen; 1549 à Paris.

à cheval ou en char, ailée, tenant aux mains buccine ou « chapeau de triomphe ». L'Entrée célèbre en figurations plastiques ou par les inscriptions une triple gloire : celle de la cité, de la province et du



ENTRÉE DE HENRI II EN 1549. LE ROI HENRI II A CHEVAL ¹

prince ². En 1550, c'est l'exaltation de Rouen, « ville capitale et

1. Gravure extraite de la brochure : *C'est l'ordre qui a été tenu à la nouvelle et joyeuse Entrée... de Henri II à Paris en 1549*. Paris, chez Jean Dallier, 1550, f° 19.

2. Le seul mot qui reste visible des inscriptions du bas-relief du *Camp du Drap d'or*, à l'hôtel Bourgtheroulde à Rouen, est « GLORIA ».

métropolitaine de Normandie », l'exaltation du « grand et fort pays de Normandie qui a conquis Naples, Sicile, Angleterre », l'exaltation surtout du roi Henri II aux « perfections héroïques ». Le culte italien de la *virtù*, c'est-à-dire de la valeur et de la gloire individuelle, déjà si fervent chez François I^{er}, dresse en faveur de Henri II des autels à la personne humaine « plus qu'humainement douée », au sur-homme. La description de l'entrée se termine cette fois par la « canonisation » du feu roi, le triomphe finit en « apotheose ». Désormais les plus solennelles de ces entrées, celles de Henri II à Lyon, à Paris et à Rouen en 1548, 1549 et 1550, de Charles IX en



ENTRÉE DE HENRI II A ROUEN EN 1550 : LE TRIOMPHE DE RENOMMÉE ¹

1571, sont en plusieurs de leurs épisodes des scènes de la vie antique, que notre Renaissance humaniste revit réellement et passionnément, pour son propre compte.

Sans parler de certains spectacles accessoires, la naumachie, le combat de gladiateurs, qui accompagnent parfois ² la cérémonie comme dans l'antiquité, le cadre aussi se fait triomphal. Le « chapeau de triomphe », couronné de feuillages et de fruits encadrant un emblème ou une devise, y foisonne. Venu de la Lombardie ³, où nos pères l'ont vu partout, de la Toscane aussi, où les della

1. Gravure extraite de *La Dédiction du somptueux ordre...* de l'entrée de Henri II à Rouen en 1550. Rouen, Robert Le Hoy, 1551, f^o 14.

2. Lyon 1548, et Rouen 1550.

3. Il va sans dire que la couronne abonde dans les illustrations de Pétrarque.

Robbia l'ont modelé dans la terre cuite émaillée, il se multiplie même hors des entrées sur nos innombrables médaillons sculptés, iconiques ou non, comme un autre symbole de gloire césarienne¹. Mais c'est l'architecture surtout qui commente l'esprit de ces fêtes : l'arc de triomphe en est l'essentiel², en souvenir de ceux qui scandaient sur la Via Sacra l'itinéraire de l'Imperator et, dans les cités italiennes, celui du Souverain Pontife ou de son légat. Presque toutes nos descriptions s'y attardent avec complaisance, et la plupart des gravures lui sont consacrées. C'est le passage du prince sous l'arc



ENTRÉE DE HENRI II A ROUEN EN 1550 :
LE TRIOMPHE DE RENOMMÉE³

qui signifie la prise de possession de la cité et de la province. Sans qu'on songe le moins du monde aux rites protohistoriques dont elles restent une survivance, les Entrées sont la fête des Portes, portes des ponts, portes des villes, et c'est là que se dresse l'arc de triomphe, où le cortège presque toujours s'arrête. A Paris, il y en a toujours

1. Innombrables en Normandie, particulièrement à Caen.

2. Avec les « balustres » de la Chartreuse de Pavie, les obélisques portés ou non sur éléphants ou rhinocéros (*Songe de Polifile*), temples à dômes, loggias, fontaines, perspectives de portiques « s'élevant mignonnement en degrés de porphyre » (1549, 1564, 1571).

3. Miniature extraite de l'*Entrée de Henri II à Rouen en 1550* (manuscrit de la Bibliothèque de Rouen), gravée par Louis de Merval dans la publication du manuscrit faite par la Société des Bibliophiles de Rouen (Rouen, Boissel, 1868).

un à la porte Saint-Denis, où l'entrée d'ordinaire commençait, à la porte au Paintre, à la porte Saint-Antoine, un le plus souvent au Pont-Neuf. Ces cérémonies à la fois monarchiques et municipales, militaires et religieuses, ont certainement contribué, avec les traités des architectes théoriciens d'Italie, à le multiplier dans notre art concret¹ : c'est lui qui donne cette fière mine à l'entrée de châteaux princiers comme Anet ou Écouen, de certains logis bourgeois comme le casino de Duval de Mondrainville à Caen, même de certaines églises comme Saint-Nicolas des Champs à Paris. De même qu'il héroïse la demeure des hommes et celle de Dieu, il impose à



ENTRÉE DE HENRI II A LYON EN 1548 :
« CAPITANO A PIEDI »²

la mort sa masse de gloire : un portique ou arc triomphal constitue les tombeaux de Louis XII, de François I^{er}, de Henri II. Des bas-reliefs de triomphe à l'antique précisent même la signification du premier. Dans le tombeau ainsi conçu, ce n'est pas la Mort qui fait son entrée, mais l'Immortalité, garantie par la Renommée. Dans nos Entrées, des Victoires en bas-relief ornent souvent les écoinçons. Sur plusieurs de véritables triomphes sont même sculptés ou peints, tels les triomphes d'Honneur et de Vertu, avec chars, à Lyon en

1548. Organisateurs et artistes se sont si passionnément attachés à ce genre d'architecture, dont la Rome césarienne et Serlio, Vignole, Palladio, fournissaient les modèles, que nous pourrions retracer avec le texte et les gravures l'histoire de toute son évolution. Le pédantisme dogmatique des chroniqueurs se plaît même à faire observer le respect scrupuleux des « ordres », la « bonne symétrie », tant prônée par Francesco Colonna, et les exactes « proportions », qu'ils précisent parfois en chiffres. C'est qu'ici antique, authentique et triomphal sont synonymes. Le corinthien romain y règne d'abord, puis, à partir de 1550, une recherche formelle de force invincible et de gravité y prodigue le bossage « étrange » ou « rustique » et le

1. Il était une des spécialités de Philibert Delorme, éduqué par l'Italie.

2. Gravure extraite de *La magnifica et triumphale Entrata...* de Henri II à Lyon en 1548. Lyon, 1549.

dorique ou « tuscan ¹ ». Par réminiscence altérée de l'arc de Titus, celui de la Porte Saint-Antoine en 1573 s'orne de deux niches où des soldats romains portent au bout de lances « portraits de villages ou châteaux représentant victoire et triomphes ». Et pourtant une ombre de mélancolie romantique, projetée jusque sur nous par les reliques de la défunte Rome ², atténue cette exaltation triomphale de l'architecture : le sentiment moderne des ruines, qui poétise certaines gravures et pages du *Songe de Polifile*, a « fabriqué » à Lyon en 1548, à Rouen en 1550, ailleurs encore, des arcs à demi écroulés et envahis de folle végétation. Mais ce que nous sommes tentés de



ENTRÉE DE HENRI II A ROUEN EN 1550 :
LE TRIOMPHE D'HEUREUSE FORTUNE ³

prendre pour un profond symbole du triomphe du Temps sur la Renommée ne fut certainement chez les ordonnateurs et artistes qu'une virtuosité pittoresque.

Le motif central du triomphe italo-antique, c'est le vainqueur sur son char. Chez nous, au contraire, le prince est toujours à cheval ⁴, sur un « cheval d'honneur », et abrité sous un « poêle » ou « ciel » de fin drap d'or que portent des échevins. Dans la tradition militaire nationale chevalerie et chevauchée se confondent. Le char triomphal

1. A noter même des formes baroques (arc de *L'Entrée de Henri III à Mantoue*, Paris, 1576).

2. Cf. les dessins d'après les ruines de Rome par un Français en 1535 (publiés par H. de Geymüller, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, t. II, fig. 3.)

3. Gravure extraite de *La déduction du somptueux ordre...* de l'entrée de Henri II à Rouen en 1550. Rouen, Robert Le Hoy, 1551, f° 31.

4. La reine ou princesse est tantôt à cheval, tantôt en litière.

paraît cependant presque toujours : il est amené chez nous par l'influence, non de Pétrarque qui n'en a donné qu'au *Trionfo dell' Amore*, mais de ses innombrables illustrateurs du *quattrocento*, et des médailles ou bas-reliefs antiques. Il porte sur une « chaire de triomphe » une divinité mythologique ou un personnage allégorique. C'est dans ce char somptueux, dans ce qui le traîne, ce qui le porte, ce qui le précède ou le suit, que se révèle la puissante emprise de Pétrarque, commenté et illustré, de Mantegna et du *Songe de Polifile*, sur l'imagination éminemment plastique des hommes de la Renaissance. Dès 1517, une « carrure » en simili-bronze, dont le



ENTRÉE DE HENRI II A ROUEN EN 1550 :
LA PREMIÈRE FIGURE DES ÉLÉPHANTS¹

soubassement est orné des Victoires du Roi, est arrêtée sur le parvis de Notre-Dame de Rouen. Là encore, en 1531, devant la reine Éléonore et le dauphin, roulent lentement, trainés par des serpents, des paons et des Muses, les chars de Mercure, de Junon et de Pallas, décorés de frises « à l'antique ». En 1532, à Caen, c'est le « chariot triomphant » où Mars est assis, précédé de buccinateurs et conduit par les mêmes hommes sylvestres

qui tirent, dans le *Songe*, le char de Vertumne et de Pomone. En 1550, à Rouen, le char de Renommée, trainé par quatre chevaux blancs ailés, porte la déesse qui brandit la trompette et tient par une chaîne la Mort captive ; à ses pieds gisent des trophées et des guerriers. Le squelette dans une entrée royale ! Mais cette vision macabre et héroïque à la fois, c'est la transposition en tableau vivant d'une miniature du *Trionfo della Fama* qui était devenue un lieu commun. Suit le char de « Vesta déesse de la Religion », tiré par des licornes : elle y est assise avec des Vertus, comme le duc et la duchesse d'Urbin sur les panneaux de Piero della Francesca aux Uffizi. Vient enfin le triomphe d'Heureuse Fortune, où le Roi, couronné par la Victoire, est sur un char attelé de chevaux capa-

1. Gravure extraite de la *Déduction du somptueux ordre...* de l'entrée de Henri II à Rouen en 1550. Rouen, 1551, f° 26.

raisonnés. Le Primatice, en veine de paganisme, fait rouler à Che-
nonceaux, en 1560, les Triomphes de Junon, de Pallas, de Vénus
et celui de François II, tiré par des esclaves enchaînés : encore un
motif classiqué. A Bayonne, en 1576, c'est même, entre autres triom-
phes, celui de l'Amour, d'Ἔρως παντοκράτωρ, foulant aux pieds la



LE CORTÈGE DES ÉLÉPHANTS
DANS LE « TRIOMPHE DE CÉSAR » PAR ANDREA MANTEGNA
(Hampton Court.)

Terre et la Mer et les dépouilles des Dieux : encore une illustration
bien connue du *Trionfo dell' Amore*.

Dans les entrées où il ne s'avance pas dans le cortège, le triomphe
en char est toujours représenté quelque part, sur un arc ou dans
le présent offert au prince. De toutes façons la prestigieuse vision
antique est évoquée en faveur du « fils des Troyens¹ », émule de
César. En 1548 les Lyonnais décorent un arc des Triomphes de Vertu
et d'Honneur trainés par deux licornes et deux éléphants, et suivis
de « tibies, cors, soldats, captifs, nymphes sonnant la lyre » ou

1. Le dauphin est « vray sang Troyen » (Caen, 1532).

portant des palmes. Fréquents sont l'éléphant et la licorne : évadés des bestiaires du Moyen âge, c'est encore des illustrations des *Trionfi* que leur troupe nous arrive¹. L'éléphant, surtout, consacré d'ailleurs par les récits de Suétone et de Plutarque, par les médailles d'Antonin, de Commode et de Septime Sévère, par les gravures de Mantegna et du *Polifile*, symbolise de sa masse la Renommée² : il paraît deux fois dans l'entrée de François I^{er} à Caen : en présent au Roi et en effigie dans le cortège. Il n'est pas jusqu'aux captifs qui ne figurent : dans le texte ils sont l'objet des mêmes moqueries soldatesques que chez Suétone ; dans les gravures ils ont le même rictus crispé que chez Mantegna³.

Deux sortes de triomphes sont à mettre à part pour leur contraste et leur originalité. D'abord les grotesques. L'humanisme gaulois, en veine de dérision, affubla des formes héroïques ce qui restait de la vieille fête des Fous. Dans la gaillarde Normandie, à Caen vers 1513, la jeunesse organise par « passe-temps » printanier les Triomphes de César avec des masques « qu'on appelloit lors faux visages », et à Rouen, en 1550, le char de triomphe des Conards passe devant le Roi : la gravure montre le fol du Moyen âge qui y trône comme un César en bonnet d'âne⁴. D'autre part notre Renaissance, M. E. Mâle l'a montré⁵, a renouvelé par le thème païen du triomphe l'ancien symbolisme religieux qui s'épuisait. Ici encore, l'Italie, terre apostolique aussi bien que césarienne, avait ouvert la voie : chez Dante, dans le *Triumphus Crucis* de Savonarole, dans une gravure botticellienne, le char de l'Église ou de Jésus-Christ s'avanceit dans un cortège mystique. Une fois de plus le christianisme empruntait à la Rome païenne la forme de sa pensée, ou plutôt l'expression plastique de son idéal de conquête universelle. Le livre de Savonarole fut traduit en français au xvi^e siècle. Ce savoureux mélange, la ville de Rouen, humaniste et dévote, le recompose en 1550 pour l'entrée de Henri II dans le char de la Religion, que suit un personnage portant l'image de la Vierge. M. Mâle voit même un reflet de cette fête dans le vitrail de Saint-Patrice, qui représente en deux chars le triomphe de Jésus-Christ sur le Péché et sur la Mort.

1. Cf. Ad. Venturi, *op. cit.*

2. 1532 Caen ; 1548 Lyon ; 1571 Paris ; 1576 Bayonne ; etc.

3. Cf. surtout la gravure de *La Dédiction du somptueux ordre...* de l'entrée de Henri II à Rouen en 1550. Rouen, 1551, f^o 28.

4. Cf. aussi *Les Triomphes de l'abbaye des Conards*, Rouen, 1587 (grav. à la Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris : Vignettes, France, vol. XVI, t. II).

5. *L'Art religieux en France à la fin du Moyen âge*, p. 298.

En effet, si les Entrées ont parfois traduit plastiquement des textes, des miniatures, des gravures ou des tapisseries, elles ont à leur tour inspiré des œuvres d'art¹. Si les arcs triomphaux, constructions éphémères de toile et de bois, n'ont duré qu'un jour comme la cérémonie elle-même, la célèbre fontaine des Innocents édifiée par J. Goujon et Ph. Delorme pour servir de *loggia* lors de l'entrée de Henri II à Paris, est restée, mais déplacée et mutilée. Les gravures qui illustrent les Entrées² nous restent aussi : il est intéressant d'y suivre, depuis les vieux bois encore tout gothiques de



LE TRIOMPHE DU ROI DES CONARDS³

l'entrée de Louis XII à Rouen en 1508 jusqu'aux cuivres de l'*Entrée de Henri III à Mantoue* en 1576 (publiée à Paris), le progrès de l'esprit italo-antique dans les sujets et dans le style. L'anonymat est malheureusement la règle, mais il est probable que Geoffroy Tory en 1531, Jean Goujon en 1549, le Petit Bernard en 1548,

1. En 1531 à Rouen, des bergers dansent et chantent sur un théâtre. Or, cette bergerie se retrouve en bas-relief sur une tour d'angle de l'hôtel Bourgheroulde élevée vers la même époque. A Caen, en 1532, défilèrent les Preux. Or un Preux et une Preuse, David et Judith, sont sculptés en statues vers la même époque à l'Hôtel d'Escoville, etc.

2. 1508, Louis XII à Rouen; 1514, la reine à Paris; 1531, *id.*; 1548, Henri II à Lyon; 1549 à Paris, 1550 à Rouen; 1571, Charles IX à Paris; 1572, *id.*; 1576, Henri III à Mantoue; etc.

3. Gravure extraite des *Triumphes de l'Abbaye des Conards*. Rouen, M. Du-gord, 1878.

d'excellents élèves de l'école de Fontainebleau en 1550 et 1571, ne sont pas étrangers à l'illustration, toujours italianisante de conception et de dessin. La plupart figurent les monuments de fortune qui décoraient l'itinéraire; ils forment un précieux recueil, trop peu étudié, de documents d'architecture et de décoration où se révèle, dans la fantaisie la plus personnelle, la réminiscence des modèles d'outre-monts. Quelques-unes sont des portraits, de princes surtout ¹. Quant aux cortèges mêmes et chars du triomphe, tandis qu'en Italie ils sont le lieu commun des illustrations d'Entrées, en France trois seulement les représentent : les dessins du Primatice pour Chenonceaux, les miniatures du manuscrit de Rouen ², et les belles gravures de la brochure imprimée pour l'entrée de Henri II en cette ville. Ces gravures-ci, bien plus pénétrées d'italianisme que les miniatures, déroulent le spectacle entier, en commençant par les buccinateurs et soldats qui portent des couronnes ou trophées d'« antiquailles », jusqu'aux captifs, éléphants en file, et chars. La tradition des *Trionfi* illustrés, du *Songe de Polifile* et de Mantegna (peut-être mélangée, pour le char de la Religion, à celle de Dürer) y est partout vivante dans l'originalité de l'ensemble.

On juge par ce témoignage de l'influence que les Entrées triomphantes elles-mêmes ont pu avoir sur les artistes. M. A. Venturi a montré que les illustrateurs de Pétrarque, s'inspirant des fêtes contemporaines, tel Pesellino dans le *cassone* de Boston, contribuèrent à faire du char avec chœur et cortège l'élément essentiel du *Trionfo*. Bas-reliefs qui avancent, elles ont développé chez nous l'art du profil, le rythme de la marche guerrière, le sens du dynamisme dans les corps héroïques, le grand thème décoratif du char. De fait, il y a des œuvres d'art qui en sont des épisodes : le bas-relief de l'entrée à Milan sculpté par Jean Juste au soubassement du tombeau de Louis XII ³; la miniature de Chandio, qui assistait au cortège de 1532 à Caen, sur son char à éléphants ⁴. Quant aux innombrables œuvres d'art de la Renaissance qui représentent chez nous des

1. Le portrait est une garantie de renommée, que l'individualisme orgueilleux de la Renaissance a beaucoup propagée.

2. En vers, orné de 40 miniatures, publié en 1868 par la Société des Bibliophiles de Rouen avec reproductions gravées par Louis de Merval.

3. Dans la basilique de Saint-Denis.

4. Biblioth. Nationale, ms. français 1194, f° 6-7. Il faut ajouter, comme œuvres d'art inspirées par les entrées, les médailles frappées à cette occasion : par exemple, certaines médailles de Henri II (collection Jarry), conçues comme de véritables triomphes à l'antique.

triomphes mythologiques ou allégoriques, leur influence y est aussi certaine qu'impossible à préciser. La preuve en est que la Normandie, qui vit les plus précoces et les plus magnifiques entrées selon l'esprit nouveau, est aussi la province la plus riche en représentations triomphales peintes ou sculptées. A Rouen seulement, cette richesse est saisissante ¹.

Chaque cité imprime d'ailleurs à l'art de ces fêtes un style particulier selon que son génie est plus ou moins imprégné de la Renaissance. Bayonne espagnole y prodigue les nains, les Mores et dames



ENTRÉE DE HENRI II A ROUEN EN 1550; LE TRIOMPHE DE RELIGION²

moresques. La Normandie ne se contente pas d'y célébrer ses « vergiers », ses « bergeries », et sa dévotion séculaire à la Vierge. Humaniste, stimulée par son Université caennaise et l'exemple de ses prélats rouennais, surtout des d'Amboise, elle mythologise et héroïse avec complaisance. Chez elle, nous le savons, s'ébauchent les premiers Triomphes et se développent quelques-uns des plus classiques. De la seule entrée de 1550, qui fut si italienne, Rouen fait deux relations illustrées. Elle pétrarquise du reste avec passion, puisqu'elle « translate en françoys » et illustre de miniatures les

1. Le panneau de bois du musée du Louvre, la porte de maison qui est au Musée de Cluny à Paris; le Triomphe des Heures ou Semainier du Gros-Horloge; les six bas-reliefs allégoriques de la frise de l'hôtel Bourgtheroulde et les trois mythologiques de la façade; les vitraux de Saint-Nicolas (disparus), de Saint-Vincent, et de Saint-Patrice; beaucoup d'autres œuvres similaires dans la région: à Conches, à Gisors, à Montivilliers, etc.

2. Gravure extraite de la *Dédiction du somptueux ordre...* de l'Entrée de Henri II à Rouen en 1550. Rouen, 1551, f° 49.

Trionfi du « très excellent et très scientifique philosophe et poète », livre très « utile et profitable à l'homme pour congnoistre soy mesmes et sa fin¹ ». Ne parlons pas de Paris, où affluent toutes les influences. C'est Lyon, copieuse éditrice de Plutarque elle aussi², qui italianise le plus. La riche travailleuse ne se borne pas à étaler dans les cortèges ses draps d'or, ses soies et ses velours. Les « nations » italiennes qui y colonisent, lucquoise, milanaise, florentine, « pompoient » devant Éléonore, Henri II et Charles IX. En 1548 les Lucquois défilent en chevaliers romains, avec « corselets, paludament militaire » et « tête crespée à la césarienne ». Ce fut, du reste, un accès d'ivresse archéologique et italienne. Car la cité a le goût de ces fêtes héroïques : de celle de 1548 elle fait deux éditions, l'une en français rédigée par le poète hermétique Maurice Scève et Claude de Tillemont, l'autre italienne, qui vante « *la magnificentia et generosita romana* » de la « *nobile et antiqua città*³ ». L'archevêque est précisément à cette époque Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare. Aux environs du « Cambio » et de la « Badia » d'Ainay « tant renommée par Strabon et Juvénal » s'élèvent de magnifiques arcs de triomphe sous lesquels le cortège s'avance avec une « gravité » romaine. Fièvre du Rhône et de la Saône, sources de sa richesse, elle les représente sur l'un d'eux en dieux fluviaux couchés parmi les joncs. Le roi, moderne *imperator*, assiste à un combat de douze gladiateurs et à une naumachie « *con galere fatte al modo antiquo* ». En 1574 Henri III, revenant de Venise, passera la Saône sur un « Bucentaure ». Lyon se fait même toscane à plaisir : la « nation florentine » joue une comédie pour le roi dans une salle où maestro Zanobi, appelé de Florence par les échevins, sculpte à l'antique les figures d'hommes d'État toscans comme Laurent de Médicis et Farinata Uberti, de philosophes comme Platon, de poètes comme Dante, Boccace, Pétrarque, de législateurs comme Accursius, et peint en figures féminines Pise, Cortone, Fiesole, Arezzo et Pistoie. Le premier cycle rappelle celui qui ornait la bibliothèque du duc d'Urbin ou la villa des Pandolfini près Florence. Ajoutons que des triomphes, où se balancent les

1. *Les Triumphe.... translatez à Rouen* (Bibl. Nat., ms. franç. 594) ; *Le Livre des Triumphe de François Petrache* en italien, avec traduction du commentaire de Bernard Illicinio (Bibl. Nat., ms. franç. 223) ; *Traité des Remèdes de Fortune* (Bibl. Nat., ms. franç. 223), tous les trois du règne de Louis XII.

2. 1531, 1532, 1550, etc.

3. *La magnifica et triumphale Entrata del christianissimo Re di Francia Henrico Secundo* (in Lyone, appresso Gulielmo Rouillio, 1549).



ENTRÉE DE HENRI II A LYON EN 1548

(Cabinet des estampes, Paris.)

(D'après A. Dayot, *La Renaissance en France*, p. 459.)

classiques éléphants, sont représentés sur les arcs pour préciser la signification et le style de l'entrée. Lyon ne manquait pas l'occasion de montrer qu'elle était et entendait devenir de plus en plus la porte triomphale de l'Italie.

N'exagérons rien. La savoureuse tradition nationale n'a jamais perdu ses droits parmi ces nouveautés, que nous avons tenu à isoler pour les mieux discerner. Jusqu'à la fin elle entoure celles-ci, les oppresse même. Il faut s'en féliciter comme de tout ce qui sort spontanément du génie profond de la race. Le prince qui fait son entrée est à cheval, en chevalier ; le Capitole où il se dirige, c'est presque toujours la cathédrale, l'abbatiale ou la maison de ville ; le sacrifice, c'est la messe ou un autre office ; la Via Sacra, c'est la vieille rue plus ou moins tortueuse qui conduit à l'église ; le cortège est la hiérarchie des « quatre États » de la société française, et la mise en œuvre d'un très vieux symbolisme dont M. E. Mâle a étudié les origines, puis l'épanouissement et le déclin. Mais j'ai voulu montrer, non seulement que le Triomphe est une des pénétrations de la Renaissance italo-antique dans ce bloc du passé, mais encore une des plus rapides, puisqu'on en constate les débuts en Normandie vers 1513 et 1517. C'est aussi une des plus éclatantes, puisque l'Entrée est de l'art vivant et intégral, qui se meut sous les yeux de la société en liesse, et que cet art exprime le sentiment public où cette société s'exaltait : la gloire. Un sentiment nouveau, un décor et un cortège en partie nouveaux, étrangers aux traditions françaises et chrétiennes de la monarchie, voilà ce que l'Italie a d'abord insinué, puis imposé. Plus profonde encore apparaîtrait sa dangereuse séduction si l'on étudiait les œuvres d'art qu'après elle nos sculpteurs, peintres, miniaturistes, haute-lissiers, huchiers et verriers de la Renaissance ont consacrées au thème prestigieux.

RENÉ SCHNEIDER



L'ŒUVRE DE THÉODORE ROUSSEAU

AUX SALONS, DE 1849 A 1867



ORSQU'après environ quinze années d'exclusion Théodore Rousseau, en 1849, accepté par le nouveau jury, se retrouva aux Salons officiels, il allait non seulement avoir à y justifier devant tous la renommée de « martyr » que les romantiques avaient attachée à son nom, mais, dans les rangs mêmes de ses partisans, sentir des réticences, rencontrer des réserves, et, quand son

avidité de tout exprimer hasarderait des formules inédites, se heurter à une réprobation déclarée. Poursuivre le ton du détail au point où l'y incitait l'esprit de l'analyse, sans doute cela ne pouvait apparaître le fait que d'un rare et surprenant artiste, mais ce serait aussi encourir, de la *Revue des Deux Mondes*, où plus qu'ailleurs se pesaient les vocables, l'accusation sévère du « pédantisme de la clairvoyance¹ » ! Être à peine parvenu à mi-chemin de sa carrière, se trouver encore en deçà de la quarantaine, et déjà voir dressé le considérable bilan qui suit de tout ce qu'on a interprété : « arbres roses sous le bleu froid du ciel d'hiver², feuilles grillées par l'automne ou safranées par le froid, maigres squelettes des forêts se dessinant sur l'arête des coteaux, terrains nus, tapis d'Aubusson à la mousse, pentes rugueuses que mamelonnent des verrues de rochers, fouillis de broussailles échevelées, mares où sous la rouille des plantes aquatiques miroite une eau noire, où tremble par place le reflet du ciel, nuages à formes bizarres où le couchant attise

1. Article de H. de Laborde (n° de juin 1853).

2. Allusion au tableau dénommé *Le Curé*, qui lui avait été inspiré par son séjour dans le Berri, en 1842.

ses fournaises, ravins décharnés sur lesquels pendent comme des barbes les racines des plantes...», à quel point cela prouve les beaux efforts incessants! Mais le même qui les résumait ainsi, le même qui, autrefois, aux premiers engagements avec les lignes ennemies, portait feu et flamme autour d'elles, Théophile Gautier, se croyait cependant dans l'obligation de conclure : « ...Il peignait sans reculer devant aucune hardiesse... poussant le vrai jusqu'à l'invraisemblance..., justifiant ses admirateurs et, il faut bien le dire, ses détracteurs dans le même tableau ¹. » D'une autre plume, dans le *Constitutionnel* ², son talent commençait par obtenir cette définition, dont il y a vraiment à louer la perspicacité : « Ce qu'il veut prendre sur le fait, c'est la vie organique de la nature agissant sourdement partout...; l'impression qu'il cherche à produire est celle qu'on éprouve lorsque, transporté dans une solitude agreste, hors de la vue et des occupations des hommes, on se sent pour ainsi dire vivre de la vie générale de la nature qui bruit dans l'air; s'exhale du sein de la terre et vibre dans le moindre brin d'herbe comme dans les cimes mouvantes des grands bois »; et néanmoins, d'avoir si bien dit, il semble que la crainte d'être dupe inspirât des restrictions d'autant plus sévères, car le peintre, quelques lignes plus bas, trouvait à propos d'un de ses tableaux l'insinuation certainement la plus injuste et la plus offensante : « Avec une disposition complaisante on peut y trouver beaucoup de caractère et de sauvage originalité...; avec la disposition contraire on y pourra voir un grand effort sérieux avorté ou, ce qui serait pis, *une petite manœuvre de charlatanisme*. »

Tels étaient les jugements d'ensemble suscités, dès 1849, par la première réapparition de Rousseau aux expositions officielles de peinture. Pour les encourir, de quels morceaux avait-il donc fait choix dans ce labeur secret de quinze années? dans quelles conditions étaient-ils présentés à l'examen du grand public?

L'exposition ³ avait lieu dans les appartements des Tuileries, en exécution d'un décret de l'Assemblée Constituante déclarant que « le peuple souverain devait reprendre possession de son palais ». Les toiles de Rousseau se trouvèrent reléguées dans un petit bou-

1. Feuilleton de la *Presse*, 11 août 1849.

2. Article de Peisse, 31 juillet 1849.

3. Sur ce Salon voir : *Revue des Deux Mondes*, 16 août 1849 : article de F. de Lagenevois; Galimard, *Le Salon de 1849*, et les articles de la *Presse* et du *Constitutionnel* précédemment cités.

doir assez mesquin où certainement manquaient le jour et le recul nécessaires pour bien juger de leur effet, — partageant cette sorte de réduit avec l'envoi de Corot, de qui la caractéristique note argentine pouvait, du reste, assez faire ressortir leur vigueur de tonalité.

Et ainsi il se faisait qu'à côté du *Site du Limousin* de Corot¹, en contraste avec la songeuse sérénité qui plane sur ce paysage, on voyait se dégager comme de l'angoisse de toute une basse



LISIÈRE DE BOIS (SOLEIL COUCHANT), PAR THÉODORE ROUSSEAU
(Salon de 1849.)

et obscure végétation de baliveaux, du milieu desquels émergeait un chêne solitaire : c'était cette fameuse *Lisière de bois au soleil couchant* que Français a lithographiée, et dont Jules Dupré avait réussi à préserver d'une réfection néfaste les troncs et les branchages exhalant d'âcres senteurs, et le grand ciel qui les domine de son chatolement évanescent. Le motif était alors assez habituel à Rousseau, dans le genre de la précieuse petite étude dont Ch. Blanc, directeur des Beaux-Arts, devait l'année suivante faire l'achat pour le Luxembourg². La critique ici ne trouvait guère à

1. Corot avait là, en outre, son *Christ au jardin des Oliviers*, du musée de Langres, un *Paysage de Toscane*, une *Vue de Ville-d'Avray* et son *Étude du Colisée de Rome*.

2. Aujourd'hui au Louvre sous la dénomination *Lisière de bois* (n° 828).

redire, encore qu'on ne pût se faire tout à fait, dès cette première réapparition du peintre, au sacrifice des plans les plus rapprochés, ce parti qu'il adoptait pour reporter vers le centre le point captivant du tableau.

A une seconde toile tout crédit fut, par exemple, catégoriquement refusé, celle où le peintre ne s'était proposé d'autre thème que d'évoquer à nu d'humides *Terrains d'automne*. Le jury lui-même ne l'avait admise qu'à son corps défendant. Des deux zones horizontales en lesquelles elle se partageait, l'une disparaissait dans une obscurité presque complète et pouvait communiquer pourtant, au témoignage de Théophile Gautier, la sensation « de ces mousses desséchées, de ces feuilles rougies qui s'entassaient ou que le vent d'octobre promène, de ces herbes flétries qui penchent, de tout ce détritus de la brillante végétation de l'été qui va former une croûte de plus à la croûte terrestre ». Mais personne ne voulait surmonter la peine qu'on avait à faire sortir une image distincte de ces tons sombres et cuivrés. Comment encourager une tendance dont le péril était aussi manifeste ! C'est l'objection que dut faire le ministre de l'intérieur Dufaure à Ch. Blanc et à Jeanron, l'ami de Rousseau, alors directeur du Louvre, quand ils l'eurent amené vers la petite salle pour s'efforcer, mais vainement, de le convaincre des titres du paysagiste à la dignité de chevalier¹.

Quant au troisième tableau, c'était cette *Allée de sous-bois à l'Isle-Adam* que le legs Chauchard a introduite au Louvre, et qui y est apparue dans toute son humide luxuriance printanière avivée de jaillissements de soleil, avec sa vache rousse presque portée au rouge par le contraste de ce foisonnement de jeune verdure illuminée. Son mode d'exécution brillant, papilloté, tranchait sur les tons assombris de ses congénères. Rousseau y avait travaillé deux années, laissant peut-être déjà pressentir cette touche tapotée, inquiète, dont il devait abuser dans ses œuvres dernières.

A l'exception de Théophile Gautier, qui conserva toujours quelque faible pour ce paysage², on ne voulut voir dans sa végétation pléthorique qu'un chaos d'autant plus indéchiffrable que l'ombre en était absolument exclue et n'y venait ménager à l'œil aucun repos. Rousseau avait poursuivi la solution d'un difficile problème qui le hanta jusqu'au terme de sa carrière : montrer la nature sous cet éclairage perpendiculaire du jour quand il est par-

1. *Souvenirs de Th. Rousseau*, par Alfred Sensier.

2. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1860, t. I, p. 286.

venu à son zénith et qu'il dépouille les formes de leur enveloppe ombreuse pour y substituer une autre ambiance plus subtile, égale, et, à son sens, comme expressive d'infini.

En dépit de la fraîcheur et de la douce sérénité de ce tableau, la *Revue des Deux Mondes* avait résumé en ces termes son impression sur le paysagiste : « Il s'en tient à une sorte de nature rissolée qui, depuis la création du monde, ne connut jamais la pluie bienfaisante. »



Avec l'autorisation de MM. Manzi, Joyant et Cie.
SORTIE DE LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU, EFFET DU MATIN
D'APRÈS LA LITHOGRAPHIE DE LAURENS
(Salon de 1850-51.)

Est-ce en témoignage du contraire qu'au Salon suivant (1850-51)¹, où il figurait avec un important envoi de sept morceaux, quatre pour le moins y étaient consacrés à de verdoyants et humides effets?

Du même recueil nouvelle observation : « Il faut avoir une bien haute opinion du public pour lui présenter de semblables décoccions de chicorée. » L'art du peintre, pour avoir été soustrait pendant quinze ans à toute comparaison et à toute critique, « a encore

1. Sur ce Salon, voir les relations publiées isolément par Delécluze, A. de la Fizelière et Sabatier-Ungher, et les comptes rendus dans la *Revue des Deux Mondes* par L. de Geofroy (1^{er} mars 1851) et dans la *Presse* par Théophile Gautier (24 avril).

la verte acidité du début », notait Théo de son côté. Les critiques, en somme, furent assez vives, — et d'autant plus que ces cadres occupaient presque tous le centre des panneaux, offerts ainsi bien à portée de l'œil des visiteurs. « J'ai été assez souvent me poster devant eux », disait à son tour le réfractaire Delécluze, « personne ne les regarde... Le jury, en admettant M. Rousseau, lui a joué un tour perfide », et le critique des *Débats* terminait : « Maintenant entrons sérieusement en matière » et, ainsi formulée son opinion sur le maître, il passait à l'examen des autres paysagistes.

Rousseau, cependant, dans la relation signée d'un certain Sabatier-Ungher, put relever une définition nouvelle de son talent, qui par certains termes en faisait bien mesurer l'exacte portée : il y était insisté sur sa puissance de réflexion et d'assimilation *disciplinant ce qu'il y avait en lui de puissamment subjectif*, le gardant de se laisser entraîner par les influences accidentelles et de tomber dans la vulgarité. Il lui doit aussi, était-il ajouté, « cette admirable faculté de trouver du premier coup d'œil la beauté caractéristique de chaque contrée » et sa « *sensibilité objective* qui ne produit jamais à faux ».

Le Salon, cette fois, a eu lieu dans la saison d'hiver 1850-51. Il a été aménagé au Palais-Royal, dans un bâtiment construit exprès au milieu de la grande cour, d'où il s'étend aux appartements environnants. Sitôt franchi le seuil d'une des galeries du rez-de-chaussée, on aperçoit à une place d'honneur, dans la magnificence de son soleil couchant, la *Sortie de la forêt de Fontainebleau, du côté de Brôle*, qui rayonnait là comme elle fait aujourd'hui au Louvre au milieu de la salle de l'École française du xix^e siècle. C'est le grand paysage que le gouvernement de la République, en la personne de Ledru-Rollin, ministre de l'Intérieur, était venu, deux ans auparavant, commander à Rousseau dans son atelier même de la rue Pigalle, en lui en offrant 4 000 francs. Avec Th. Gautier on n'a pu que se rendre à la force de végétation, à la « puissance d'épanouissement » contenue dans ce cadre important ; mais, pour une fois que le peintre a renoncé à son habituelle méfiance à l'endroit de la composition, il s'entend reprocher les portants de théâtre dont s'entoure le motif central, et qui rappellent, comme le constate Sensier, le décor de l'opéra de *Guillaume Tell* au troisième acte. Gautier, quant au dessin, fait en même temps ses réserves ; à son gré, il est inférieur à celui de vingt paysagistes exposants, et qui même peindraient mieux que Rousseau. Et d'autres déclarent qu'il n'y a pas même à prendre chez Rousseau le dessin en considération.

Particularité intéressante dans cet ensemble de tableaux et qui, à l'époque, constitue, je crois bien, une nouveauté absolue : ce même site a servi à deux thèmes distincts, cette même *Sortie de forêt du côté de Brôle* est figurée par un effet du soir et par un effet du matin. Seulement, dans ce second effet, la lumière, moins puissante, ayant besoin de moins d'espace, les lignes se sont rapprochées et le présentent enserré de plus près¹.

L'ordre suivi par le paysagiste dans l'exécution de ses tableaux



Avec l'autorisation de MM. Manzi, Joyant et C^{ie}.
 EFFET DU MATIN (LE PÊCHEUR), PAR THÉODORE ROUSSEAU
 D'APRÈS LA LITHOGRAPHIE DE FRANÇAIS
 (Salon de 1850-51.)

amenait ces rééditions du même site sous des ciels différents². Ses ciels n'intervenaient qu'en dernier, après la mise en place des formes et des masses, mais pour tout subordonner à leur rayonnement, pénétrer tout de leur lumière; ils pouvaient donc, dans leur continue variété, modifier à l'infini le sentiment du même paysage.

1. Laurens a exécuté d'après cet *Effet du matin* une lithographie que nous reproduisons.

2. Un critique, J. de la Rochenoire, dira à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855 : « Il fait, avec le même motif, autant de paysages différents qu'il se présente d'effets. » Nous avons eu lieu de marquer dans une étude récente parue ici-même (*Les Paysagistes anglais en France*, octobre 1912) l'origine britannique et l'importance de cette nouvelle conception de l'art du paysage. Un de ces

Cette action colorante du ciel lui suggère des observations alors si inédites que personne ne veut croire à leur véracité. C'est le *Pêcheur* s'avancant, chargé de ses filets et précédé de son chien, à travers le matin tout mouillé ; « des ombres indécises, presque aussi pâles que la lumière tamisée répandue sur tous les objets, courent sur le terrain et l'accompagnent dans sa marche solitaire... Du noir nulle part ; pour seule vigueur, un tronc d'arbre au milieu du tableau » ; sans doute le même matin « vert d'iris » que Théophile Gautier voyait le public difficilement admettre et qui « paraissait faux à force de vérité ».

Mais le poète se réjouissait à la vue d'un petit tableau que personne n'avait remarqué, où le peintre avait saisi son village de Barbizon par un effet de printemps ; mais quelle image du printemps ! « Un ciel aigre et brouillé, quelques pignons et quelques murs de plâtre, de la terre nue encore, des arbres blancs où la fleur a devancé la feuille..., tout à fait l'atroce saison qui porte ce nom chez nous, et que personne, avant Rousseau, n'avait eu le courage de présenter sous ses véritables couleurs. »

Ce qui semble l'avoir captivé particulièrement à cette époque, c'est ce cendré grisâtre que déversent sur toutes choses les ciels voilés tamisant la lumière. Il le cherche, à l'étonnement de tous, jusque dans les éclairages de soleil couchant, où d'ordinaire on fait plutôt donner les violences du cinabre et du jaune de chrome. À cette exposition il en a proposé un exemple dans une *Futaie du Bas-Bréau*.

Il était revenu en même temps aux chaleureuses tonalités dans une vue du *Plateau de Bellecroix*, où un ciel lumineux et coloré donnait une vigueur étrange à des masses d'arbres, à travers lesquels l'air pourtant se jouait à faire illusion, et à des terrains où l'ombre, qui se sentait partout, ne s'en laissait pas moins découvrir nulle part. C'était un site d'un caractère profondément sylvestre, une retraite dans le genre de la *Hutte de charbonnier*, peinte d'ailleurs vers la même époque. Là aussi, abritée et presque cachée derrière les arbres, s'offrait une pauvre cabane de bûcheron, faite de leurs débris et « si bien nichée », nous apprend Sabatier-Unger à qui nous empruntons le signalement de ce tableau, « qu'elle semblait un produit naturel de la terre, ou tout au moins un nid d'oiseau ». Au

peintres d'outre-Manche venu en France vers 1820-1830, Frédéric Nash, avait justement pour habitude, nous apprennent ses biographes, de faire servir le même site à l'expression de trois heures du jour différentes : le matin, le midi et le soir (Cf. Sidney Lee, *Dictionary national of biography*).

milieu du site deux vaches venaient boire dans une mare où se reflétaient les feux du ciel.

Au Salon de 1852¹ il redonnait un nouveau spécimen, encore plus étonnant, de l'effet qu'il avait observé sur la futaie du Bas-Bréau. C'était, sous la dénomination de *Paysage, effet de soleil*, une simple plaine à perte de vue où se dressait un arbre solitaire : « deux pieds carrés de toile à peine, un petit étang fourni par les pluies, un ciel blanc, deux tons, le gris et le vert » ; on eût dit un matin, et c'était bien pourtant un « soleil couchant² ».

C'était là tout son envoi avec un autre morceau qui n'était guère de proportion moins menue, *Paysage après la pluie, groupe de chênes dans la lande*, mais qui n'en fut pas moins remarqué, car Théophile Gautier, Charles Tillot et les jeunes Goncourt cédèrent concurremment au goût de le décrire³. L'exécution, cette fois très poussée, était un visible témoignage de déférence aux jugements du public devenus plus favorables.

Ce rapprochement avec le public fut du reste de courte durée ; la phase en a été marquée par le fameux *Marais des Landes*, son envoi unique en 1853. On sait sa longue et inlassable application apportée à cette peinture, qui était destinée à son ami M. Hartmann et devait être payée par le Louvre 129 000 francs à la vente du cabinet de ce collectionneur ; il y travaillait encore quelques jours avant l'exposition : trouvant son ciel trop cru, trop vide, il y étendait ces vapeurs plombées où montent se condenser les émanations paludéennes. Comme les regards, devant ce tableau alors dans toute sa transparence native, se perdaient dans les lointains les plus reposants, comme il vous caressait pour ainsi dire de sa large haleine, il faisait,

1. Sur ce Salon, il existe des relations de Cl. Vignon, Alph. Grün, des frères Goncourt, qui ont fait l'objet de brochures isolées. Lire aussi dans la *Presse* (8 juin 1852) l'article de Th. Gautier et dans le *Siècle* (2 juin) celui de Ch. Tillot, qui était, en même temps que critique d'art, paysagiste élève de Rousseau.

2. Ch. Tillot.

3. En voici le signalement d'après Ch. Tillot : « Au premier plan, une mare entourée d'herbes et de ronces ; plus loin, des chênes groupés au milieu de la lande et traversés par un sentier, où chemine une petite figure vêtue de rouge. Le ciel est gris et sombre, et cependant le soleil commence à éclairer les seconds plans en laissant les premiers dans une ombre vigoureuse... La pluie, comme un vernis, ravive les ombres d'un tableau, a réveillé la coloration puissante et vigoureuse du feuillage, des rochers, des bruyères et des lichens ». — « Rien n'est plus frais, plus humide, plus pénétré de l'arome du feuillage et de la sève des bois », concluait Th. Gautier ; « l'exécution en est fine et délicate et M. Rousseau a compris que si tout était permis aux fougues rapides de l'esquisse pour sténographier la pensée, il fallait dans le tableau l'écrire tout entière et d'une façon lisible ».

malgré la modestie de son format, figure de grand paysage. Toutefois un esprit aussi rigoureusement classique que l'était Henri de Laborde ne consentait à y reconnaître qu'une *étude* parfaite, « dépourvue de toutes les qualités d'une œuvre d'imagination¹ ». Mais peut-être, à un autre point de vue, ce rendu châtié, perlé, devant lequel la masse ne trouvait plus rien à objecter, donnait-il lieu de regretter le puissant Rousseau qu'elle s'était toujours refusé à admettre. Gare au joli ! Le mot fut dit en plein triomphe de 1855, l'année de l'Exposition Universelle.

C'est surtout en cette solennelle occasion que le tableau vit croître sa renommée. Il ne subit aucune éclipse au milieu du merveilleux ensemble que Rousseau y avait adjoint. On avait devant les yeux une réunion de treize toiles qui permettaient de suivre les étapes de l'existence et du labeur du peintre jusqu'à ce milieu du siècle². Comme le marquis de Chennevières, l'ordonnateur de l'Exposition, avait eu l'heureuse idée de les faire alterner, dans une salle spéciale, avec les tableaux de Decamps, elles gagnaient, au voisinage de ce coloris ardent et comme calciné, une plus grande fraîcheur d'aspect. La note verdoyante, du reste, y dominait. L'ancienne *Vue des côtes de Granville*, par laquelle le triomphateur du Salon romantique de 1833 avait tenu à faire sa réapparition, posait en libres et commes en juvéniles accents ce thème du terrain herbu, se détendant, s'épanouissant sous la tiédeur du jour, thème qu'on voyait dans la plupart des autres morceaux repris, resserré, amené à la perfection ; on le retrouvait, en effet, dans le *Marais des Landes*, dans un autre *Marais des Landes*, de format plus petit, qui, au lieu de sommeiller sous un voile grisâtre, se réveillait au contraire sous un soudain soleil³, puis dans un vert pâle, quasi jaunâtre et tout particulier *Effet du matin* sur de semblables étendues, et devant de rayonnants *Coteaux près de Melun*, et dans la *Lisière de bois du Berri*, et enfin sous la lumière dorée qui tombe d'entre les branchages de l'*Allée de l'Isle-Adam*... A part le ciel de la *Lisière de bois du Berri*, à part aussi peut-être certaine *Plaine de Barbizon* évoquée dans le crépus-

1. *Revue des Deux Mondes*, juin 1853.

2. Sur les œuvres de Th. Rousseau à l'Exposition Universelle de 1855, consulter Maxime Du Camp, Cl. Vignon, Ed. About, Ernest Gebaüer, J. de la Rochenoire, Eug. Loudun.

3. « Au milieu de la plaine s'étend le marais qu'enjambe un pont rustique, traversé en ce moment par une femme. Vers la droite, une habitation où semble respirer l'aisance. Le ciel, couvert au premier plan, s'éclaircit vers le fond et le soleil frappe vigoureusement la plaine » (Ernest Gebaüer).

cule du soir, sous une maigre parure d'arbres blancs sans feuillage, rien là n'eût fait penser aux années d'ostracisme où le peintre se montrait plutôt accessible aux impressions désolées. Un ciel bleu, agité de nuages légers qui, écrit Alfred Sensier, « couraient comme à un rendez-vous de sylphes », atténuait ce que pouvait avoir de farouche certain vieux chêne dressé sur le bord d'un sentier, à la *Lisière des monts Gérard*. A côté du soleil couchant illuminant le grand tableau de la *Sortie de forêt du côté de Brôle*, qui le montrait dans le jeu lyrique des grands arpèges, certains morceaux, par



UN COTEAU PRÈS MELUN, PAR THÉODORE ROUSSEAU

(Exposition Universelle de 1855.)

le poussé, le « joli » de leur exécution, paraissaient avoir été caressés du pinceau pour le plaisir, accomplis dans des moments d'insouciance, de doux contentement. Du reste, la paix infinie d'un plein midi qui planait et vibrail autour du *Groupe de chênes des gorges d'Apremont* laissait déjà pressentir la tendance vers la sérénité des conceptions. On y avait l'indice d'une attitude nouvelle qu'adopterait la pensée du peintre et qui s'affirmerait avec le progrès de l'âge : les choses seraient embrassées par lui d'un œil presque impassible et comme dominateur. « Tout part de l'universel », serait désormais un de ses axiomes ; « il faut embrasser pour vivifier. » La forme lyrique disparaissait, et avec elle ce qu'on pourrait appeler la mélodie suivie, pour faire place à une sorte de forme symphonique et à ses mille sonorités.

Ce n'a pas été toutefois dès le Salon suivant de 1857 que Rousseau s'est décidément révélé sous son nouveau jour. Il n'y avait envoyé que de menus tableaux. Un *Hameau dans le Cantal*, souvenir de l'important voyage de sa vingtième année, et une *Prairie boisée au soleil couchant* le montraient même revenu à son vieux thème favori des pénombres chaleureuses en contraste avec les feux d'un ciel qui va s'éteindre. Deux tableaux du Louvre, *l'Effet d'orage* et les *Bords de la Loire*, pourraient donner une idée de ce que réalisait une *Matinée pendant la moisson* dans ses clartés d'orage menaçant, et de la manière dont l'eau, en une *Vue de la Loire au printemps*, devait entre les rives se gonfler et palpiter sous le jour gris et léger. Ce n'était certes plus le Rousseau de 1830, dans ses impatientes ardeurs, et Gustave Planche ne le reconnaissait plus : « Il écrit très nettement la forme des choses », disait le critique, « mais il n'écrit que la forme des choses. Quant au sentiment que laissaient deviner ses premières ébauches, il ne paraît plus y attacher quelque importance. Il a quitté la rêverie pour l'imitation. » Le *Carrefour de l'Épine*, les *Bouleaux des gorges d'Apremont* n'avaient pas dû moins frapper Gustave Planche par cette littéralité voulue, poursuivie jusqu'à une sorte d'investigation scientifique.

Objectivité, sérénité, tels sont donc les deux caractères auxquels l'art de Rousseau se trouve aboutir quand il se manifeste au Salon de 1859. Les ciels unis, d'où s'épand une égale lumière, vont dominer dans ses paysages. Sur les cinq toiles qu'il expose, deux prouvent jusqu'à l'évidence cette transformation de son talent.

Naturellement tous les suffrages vont à celles qui n'ajoutent rien d'inédit à la manière habituelle de Rousseau : aux *Bords de la Sèvres*, souvenir de ses pérégrinations en Vendée, évoqué sous un ciel d'orage : « La lumière, un moment étouffée, y jaillit joyeuse, pressée, miroitante; on ne peut mieux exprimer le sentiment de cette espèce de fièvre de lumière qui irrite tant l'œil après les grands orages »; — ils vont à la *Lisière de bois devant la plaine de Barbizon* : « Des arbres roux à droite, à gauche un terrain gris, inculte, rocheux. Oh! le bon petit âne qui suit ce chemin, chargé de bois, portant en outre sa nonchalante maîtresse... Le ciel est lumineux, chevauché de nuages roses... Les arbres flottent, le ciel remue, les herbes grises des terrains s'agitent'... »; — ils vont au *Bornage de Barbizon*, dont les puissants arbres verts font opposition,

1. Zacharie Astruc, *Les quatorze stations du Salon*, 1859, in-12 (p. 242-248).

selon la recette connue, à la lumière étincelante qui se joue, de l'autre côté, sur les chemins et par les terrains. — Il en est autrement pour les deux innovatrices : la *Ferme dans les Landes* et les *Gorges d'Apremont* par un effet de plein midi. *Les Gorges d'Apremont* : quelle monotonie de gris en cette prétendue sérénité, dans ce calme des temps antiques qu'y goûte Alfred Sensier ! A peine si la toile est seulement remarquée ; et même il semble bien qu'elle ne le sera guère davantage quand elle réapparaîtra à la prochaine Exposition Univer-



LISIÈRE DE BOIS DANS LE BERRI, PAR THÉODORE ROUSSEAU

(Exposition Universelle de 1855.)

selle. Plus tard, cependant, émigrée aux États-Unis, faisant partie de la collection H. Vanderbilt, quel ne fut pas son rayonnement délicieux aux yeux d'un visiteur de ce célèbre cabinet, E. Durand-Gréville, qui ici même adressait un compte rendu de ses impressions :

Nous aperçûmes à dix mètres de distance... ce tableau qui semblait composé uniquement de deux valeurs. Par la fraîcheur et la sobriété de l'effet, il semblait volatiliser les peintures voisines... Ce qu'on voyait à cette distance, c'était un ciel profond, blanchâtre, sur une grande masse sombre dont la silhouette était formée par les cimes arrondies de mamelons rocheux et de grands chênes... Quand on s'approchait, l'œuvre du peintre semblait s'enrichir ; on pouvait analyser le modelé du bouquet de chênes, le tapis des herbes et des bruyères roussies, interrompu çà et là par une roche grise à fleur de terre ou par un ajonc d'un vert puissant. Cette harmonie de gris, de verts, de roux, conservait néanmoins une unité pro-

fonde, et l'on pouvait se promener longtemps à travers le paysage, en éprouvant de plus en plus intense l'impression que donne la nature...¹

Si Rousseau, de plus en plus, délaissait ainsi l'accidentel pour s'attacher à une sorte de permanence de la lumière, c'est qu'il y était porté par cette gravité d'observation qui constituait le fond de sa nature. Toujours, jusque-là, dans ses œuvres aux fugitifs phénomènes aériens, se trouvaient opposées la stabilité de la forme, la vitalité interne des choses et, vers l'horizon, la sensation du globe qui tourne, comme l'a écrit Charles Blanc, et, par-dessous le champ, celle de la masse terrestre qui le soutient, comme l'a fait observer Ernest Chesneau. La nature ne s'offrait pas à son sentiment de réaliste à une échelle moindre que ne la concevait auparavant l'esprit classique dans ses habitudes de généralisation. Toujours, au-dessous de la particularité de ses notations, se laissait deviner comme un fond de pérennité et d'universalité. De là à en faire planer l'impression dans le champ aérien, il y avait un acheminement naturel, auquel il se prêta tout à fait quand la pleine maturité de l'âge vint apaiser ses sensations.

Les visiteurs du Salon de 1859 comprirent moins encore cette évolution quand elle s'offrit à leur jugement dans un motif aussi volontairement modeste que celui de la *Ferme dans les Landes*. Comment ! aller faire appel au souvenir d'un voyage en une lointaine et particulière région, et ne tirer de là qu'une donnée à ce point dénuée de pittoresque ! — « Rien ne vaut que par la compréhension de l'agence universelle de l'air, ce modelé de l'infini », répondait Théodore Rousseau, « rien ne peut empêcher qu'une borne autour de laquelle l'air semble circuler ne soit une plus grande conception que l'œuvre ambitieuse qui manquera de ce génie. » — « Mais ces arbres n'ont aucun relief, ils s'étalent en espalier sur le fond uni de ce ciel² !... » — « Ils ne veulent de relief que celui qu'ils empruntent à l'air et se trouvent réellement modelés si le tableau semble vivre de son atmosphère... » Publiée dans un journal, la lettre où il exposait ainsi ses raisons paraissait aussi énigmatique que la facture du tableau, et il était obligé d'y ajouter un commentaire. Cependant, cette immobile évocation d'un plein midi, devant laquelle pas-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. II, p. 253.

2. Castagnary ferait cette observation à propos de la *Clairière dans la forêt de Fontainebleau* exposée au Salon de 1867. Mais la même critique s'adressait déjà à la *Ferme dans les Landes* dans laquelle il reprochait au bleu du ciel et au vert des arbres leur intensité trop égale.

saient les regards superficiels, décelait à qui s'en approchait une fermeté extraordinaire dans le rendu de tous les détails. Il avait procédé par petites touches minutieusement attentives qui, de près, faisaient de ce morceau de peinture comme un patient travail au petit point; en sorte que c'était, comme parvenue à son accomplissement, la prophétie du peintre Delaberge, le défunt compagnon des jeunes années : « Vous verrez plus tard, quand le démon de l'analyse s'emparera de vous, comme il est bon d'aller du petit au grand, de grandir en se rapetissant... » Il y eut à peine deux esprits qui s'avisèrent de l'intérêt de ce tableau si décrié : ce furent Zacharie Astruc dans ses *Quatorze stations du Salon*, où l'humour se jouait parmi les réflexions les plus fines et les plus justifiées, et Ernest Chesneau, que nous retrouverons, car Rousseau eut en lui un des rares observateurs qui n'aient pas été réfractaires à ces tentatives finales de sa carrière.

Dans le célèbre *Chêne de roche*, exposé en 1861¹, c'était encore un immobile et implacable été qui se découvrait, perçait au fond du tableau à travers d'épais et verts branchages, au-dessus de masses de grès et des plus sèches végétations. L'œuvre, cette fois, avait été portée aux dimensions plus imposantes de 0^m85 de haut sur 1^m18 de large. Tout le long de ce vaste champ, le peintre avait continué à faire application de ce pinceau méticuleux qui ne voulait plus rien laisser se dérober à son pointage. On aurait dit de près un travail de mosaïque, et cet aspect n'avait pas échappé à l'œil du caricaturiste². Pourtant, à la distance convenable, il fallait bien se rendre à l'extraordinaire puissance de ce coin dévoilé de végétation forestière, condensée, touffue à l'excès, au prestigieux accent des verts de ces feuillages qui suspendaient au cadre comme une frange opulente et dont les bizarres tonalités donnaient à l'ensemble, disait Gautier, l'aspect d'un bloc de minerai de cuivre³.

Il y a une impression intéressante à recueillir : c'est celle de Théophile Thoré qui, revenu de son exil aux Pays-Bas, adressait à *l'Indépendance belge* des articles de relations sur les Salons de Paris. Tout en s'inclinant devant ce noble besoin de renouvellement dont son ami lui faisait l'édifiante surprise, l'ardent sociologue de 48 regrettait le Rousseau des jeunes années, de ces vives et lyriques ébauches qu'il avait défendues si cordialement, le Rousseau de la

1. Rousseau l'a lui-même reproduit en une eau-forte qui a été publiée par la *Gazette* (1861, t. II, p. 14).

2. A Galetti, auteur d'un *Album caricatural* sur ce Salon.

3. *Abécédaire du Salon de 1861*, in-12.

Descente des vaches, de l'*Allée de châtaigniers*, du *Givre*, qui, disait-il, en appelant en comparaison ces vieux maîtres de Hollande qu'il venait d'étudier à fond dans leur propre pays, avait « la franchise d'Hobbema, l'ampleur vigoureuse de Cuyp, quelque chose comme la fantasquerie de Rembrandt », et ce Rousseau-là « savait communiquer son âme aux arbres de la forêt comme aux nuages du ciel » !

Les deux toiles de 1863¹ ramenèrent devant un format plus modeste, mais où se vérifiait autant ce caractère de « panthéistique indifférence » signalé par Castagnary dans les récentes productions du peintre. Ce panthéisme se sentait dans le regard large et serein dont le paysagiste, à travers et par-dessus les sommeillantes ramures de la *Mare sous les chênes*, avait embrassé tout un lointain baigné de blonde lumière ; — il était manifeste dès que l'œil s'arrêtait devant la *Clairière dans la haute futaie*. Le tableau est précisément entré au Louvre, avec la collection Chauchard, sous la dénomination *La Charrette*. Il n'y a pas jusqu'à l'égale minutie qu'on y voit appliquée à tous les détails, et qui les immobilise sous un ciel pareillement immobile, qui ne concoure à fortifier cette impression. Ainsi que le notait une plume avisée², « nul chant d'oiseau, nul chant aérien dans cette atmosphère solide... On entend crier l'essieu de la charrette et craquer les cailloux du chemin ». Mais peu à peu se démêlent, à mesure que l'observation se concentre davantage sur cette impassible retraite, comme les bruits de toute une vitalité latente et féconde. La petite voiture, avec sa femme en bleu et son blanc attelage, scintille au plein milieu de cette verdure multipliée ; au-dessous de la voûte azurée elle scintille comme un point d'azur et, de la sorte, parmi ces friches où pas la moindre flaque ne s'offre à refléter le jour, en rappelle et résume la couleur planante.

Quel que soit leur intérêt, ces derniers Salons ne nous ont fait encore assister qu'aux progrès d'une évolution ; 1864 montre Rousseau dans l'entière possession de sa formule nouvelle. C'est l'année du célèbre *Village*, le village de Becquigny, dont, au cours d'un voyage en Picardie, accompli en 1857, l'aspect primitif l'avait séduit et forcé de s'arrêter en pleine route de Saint-Quentin à Maubeuge. La vision de ce simple hameau s'est perpétuée dans son esprit avec le même intérêt de particularité atmosphérique que cette *Ferme* et ce *Four communal* jadis rencontrés au milieu des landes de Gascogne. Elle a fini par prendre sa part de l'éblouissement que les estampes

1. Sur ce Salon, consulter les relations de Paul Mantz, Castagnary, C. de Sault.

2. C. de Sault.

japonaises, sa passion récente, entretiennent en lui par leurs hardieses de colorations. Avant d'envoyer le tableau au Salon, n'a-t-il pas remanié tout son ciel pour l'amener à l'intensité d'un firmament tropical? Il le ramènera dans la suite à une teinte plus atténuée, plus septentrionale. Mais c'est bien sous le resplendissement d'un saphir de ciel japonais que le *Village* fait sa première apparition.

L'œuvre, exécutée par petites touches isolées, parallèles, de sens



UN VILLAGE, PAR THÉODORE ROUSSEAU
D'APRÈS L'EAU-FORTE DE DAMMAN

(Salon de 1864.)

oblique, offre à dessein une dispersion monotone de la couleur et un abandon de l'effet qui déroutent absolument la critique. En général, on affecte de lui préférer la *Chaumière sous les arbres*, production plus ancienne, dans la note énergique et opaque, dans le genre touffu et condensé, où la teinte bleue d'une robe de paysanne est seule à égayer des verts pesants, profonds et sévères¹. On se méfie derechef de cette conception inédite du paysage qui consiste à faire résider l'intérêt d'un site non dans son pittoresque ou sa composition, à peine dans le caractère de ses formes, et surtout dans l'accent de plénitude donné à sa lumière. Il n'y a guère que Ernest

1. Maxime Du Camp nous apprend que la *Chaumière sous les arbres* avait été agrandie après coup; elle offrait, de même que la petite *Lisière de forêt*, du Louvre, un rentoilement par juxtaposition.

Chesneau pour applaudir à ce témoignage de rénovation complète chez un talent qu'on a vu déjà s'acharner à tant de problèmes :

Étudions-la donc, cette œuvre condamnée... C'est un village : un petit chemin le traverse en longueur, et va se perdre en droite ligne à la lisière d'un bois que coupe l'horizon. A droite et à gauche des chaumières s'échelonnent de distance en distance ; elles sont humbles, basses, couvertes de chaume ; leur luxe, c'est l'enclos de verdure qui les entoure et borde le chemin. Au premier plan, un terrain communal un peu pelé, tondu de près au passage des troupeaux, et quelques arbres à la silhouette précise, au feuillage rare. Que reproche-t-on à ce tableau?... Le manque d'effet ? Combien, au contraire, l'effet est juste et profond ! La pleine lumière inonde toutes les parties du tableau, elle descend du ciel en nappes fines, se répand en tous lieux, pénètre dans les moindres retraites, tourne autour des arbres, crible leur feuillage grêle ; il n'y a point d'ombre ou il n'y en a que bien peu, parce que le soleil presque au zénith frappe les objets dans la direction où les voit le spectateur, et c'était là l'étrange, le difficile, le tour de force — réalisé — que de donner l'impression de l'éclatante lumière sans contraste, sans opposition d'ombres vigoureuses... *Le Village* est, à mon avis, une des œuvres les plus singulières et les plus délicates de ce temps-ci... Je dis *le Village*, et non un village, car Rousseau a fixé là un type. — Maintenant, l'œuvre est-elle sans défauts ? Non ; je concède que le paysan à cheval qui vient de face sur le chemin est indiqué d'une manière gauche, maladroite, tout à fait insuffisante ; je n'aime point non plus le petit toutou qui trotte auprès du cavalier ; mais ne voyez-vous pas la valeur exquise de ces notes fauves, bleues, rouges, qui piquent leur éclat dans cette harmonie claire et sobre, et la font valoir d'autant mieux¹... ?

Dans ce tableau, commandé par M. Hartmann, mais que Rousseau ne pouvait se décider à lui livrer, l'artiste avait donc enfin, après combien d'inlassables tentatives, d'essais n'aboutissant qu'à la privation absolue d'atmosphère, résolu cette énigme du plein air sous le vrai midi. Encore une conquête à son actif, à la suite de tant d'autres depuis les temps fabuleux des grandes batailles romantiques !

A ce point avancé de sa carrière, il ne perd pas de vue les étapes accomplies, même dans le plus lointain de son passé, et il aime à les évoquer. En 1867², tandis qu'à une exhibition d'ensemble

1. *Les Nations rivales dans l'art*, 1868, in-12.

2. Il n'y a pas à s'attarder au Salon de 1866, où il s'était contenté de donner, sous le plein soleil, une nouvelle vue du *Bornage de Barbizon* et avait, nous apprend Sensier, un peu trop laissé libre cours à son instinct des riches tonalités dans un *Coucher de soleil derrière de jeunes futaies*.

organisée par lui au Cercle de la rue de Choiseul, se revoit la *Tour du télégraphe de Montmartre*, l'œuvre charmante de sa dix-septième année, trois paysages du Berri, à l'Exposition Universelle¹, redisent la retraite absolue que ses trente ans étaient allés chercher au sein de cette région marécageuse. En même temps, le Salon annuel le montre rétabli en face de ces mêmes glaciers du mont Blanc qu'on avait vus, du bas d'un ravin, étinceler par derrière la légendaire



VUE DU MONT BLANC PRISE DE LA FAUCILLE
PAR THÉODORE ROUSSEAU
(Salon de 1867.)

Descente des vaches, et dont il avait été, quelques années auparavant, se redonner le fortifiant spectacle. Une autre toile, *Intérieur de forêt, futaie du Bas-Bréau*, ébauche de 1840 amenée à l'achèvement, présente un de ces effets de soleil argentin dont nous l'avons vu se montrer particulièrement curieux à la veille de la précédente Exposition Universelle; ici la blanche lumière jaillit entre les troncs des

1. *Le Soir après la pluie, paysage du Berri*; *Bords de la Bouzanne, paysage du Berri*; *Rives d'un étang, effet de soir, paysage du Berri*. — Ces paysages étaient accompagnés d'un *Automne dans la Sologne, fin d'octobre, des Gorges d'Apremont* exposées en 1859 et de la *Métairie sur les bords de l'Oise* qui a été gravée par Bracquemond (reproduite dans la *Gazette*, 1868, t. I, p. 316).

vieux chênes d'un silencieux dormoir... Mais c'est la *Vue du Mont Blanc* sa production principale à ce Salon.

On peut dire qu'elle offrait là comme la revision d'une bonne partie des thèmes qui lui avaient été les plus familiers, comme la somme de toutes ses ambitions et de tous ses tourments d'artiste, comme le résumé de tous les instincts de sa nature. C'était¹, prise du bord de gisements sombrement verdoyants, une sorte de vue panoramique ouvrant des perspectives infinies, où donc il avait pu donner libre carrière à son sens des lointains et de la planimétrie, et laissant en même temps découvrir, aux proportions d'un lac, cette eau sommeillante habituelle à tous ses paysages. Ombreuse en ses premiers plans, baignée dans ses fonds d'air léger et transparent, la composition ne faisait pas davantage exception à la formule la plus coutumière de Rousseau, qui le portait à concevoir pour ainsi dire en orbe la progression de ses effets. — Voilà pour le côté synthétique de l'œuvre où, nous apprend Sensier, il avait eu dessein de reproduire « tout l'ensemble d'une contrée héroïque vivant de la vie des immensités, sous la loi bienfaisante de la lumière » ; voilà où il accordait tout son déploiement à cette sérénité d'aspiration devenue le caractère dominant de son art. — Mais où l'esprit analytique, fiévreux, torturé du maître reprenait ses droits, c'était dans le monde des sensations qu'il avait voulu aussi faire exprimer à son tableau, usant de tous les instruments pour fixer presque l'insaisissable, au besoin mettant à nu, du tranchant de son grattoir, le grenu même de la toile¹... Paysage calme d'aspect et cependant d'exécution vibrante, tout le regard de Rousseau, tel que l'ont comme à l'envi consigné les contemporains (Thoré, Philippe Burty, Barbey d'Aurevilly) : sa prunelle fébrilement avide sous son sourcil immuablement serein.

Les visiteurs du Salon qui ne manquaient pas d'aller se poster, comme nous venons de le faire, devant les envois de Rousseau, devaient rarement s'éloigner sans emporter le fruit d'une constatation nouvelle. Le peintre « tourmenté de mille diables », selon le mot de Baudelaire, « et ne sachant auquel entendre », n'en était que plus captivant. Quelle variété, quelle nouveauté de sensations chez un artiste qui, par bien des côtés, demeurerait pourtant l'héritier direct des vieux maîtres de la Hollande ! Des ruines précipitées de

1. Maxime Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1867 et aux Salons 1863-1867*, in-18, p. 286 ; Paul Mantz (*Gazette des Beaux-Arts*, 1880, t. II, p. 539) ; André Michel (*Gazette des Beaux-Arts*, 1884, t. II, p. 500).

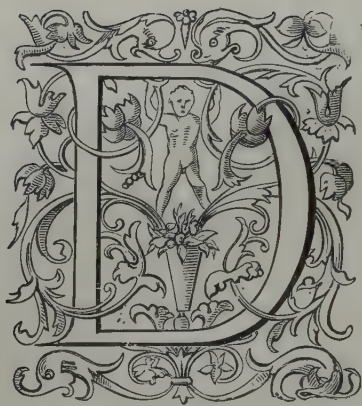
l'extrême arrière-saison, on avait vu le peintre réputé du *Givre* passer aux aigres premières journées du printemps, puis s'aventurer jusqu'au sein même de l'été, s'installer en pleine campagne sous l'impassibilité de midi. L'âme du peintre, en même temps, avait évolué avec la maturité de l'âge ; après le lyrisme des jeunes années, la facture avait quitté la fougue de l'esquisse, pour s'astreindre à un inventaire quasi méthodique et impartial de toutes choses. Finalement, toutes choses tendaient à être embrassées et à se fondre dans une égale sérénité de lumière... Que d'articles inédits à ajouter au bilan que nous avons vu dresser, en 1849, par Théophile Gautier !

PROSPER DORBEC



LE PORTRAIT DE LA COMTESSE DE WORCESTER

PAR VAN DYCK



URANT SON séjour en Angleterre, van Dyck peignit plus spécialement la femme ou plutôt « les comtesses », comme on les appelait. Le plus souvent il les représente en pied, assez rarement elles sont figurées jusqu'aux genoux; la coiffure est artistement arrangée, les mains posées sur la ceinture ou tenant des fleurs. Elles se tiennent dans leur salon ou dans la campagne. Van Dyck, comme l'atteste

le gros cahier de dessins d'après nature que possède de lui le British Museum, avait fait une étude spéciale du paysage et il savait utiliser avec goût les notes ainsi conservées. J'ai la conviction qu'il peignait toujours les chairs dans ses portraits, mais que, pour le fond et les habits, il se faisait parfois aider. Les portraits de femmes sont de sa part l'objet de plus de soin que les portraits d'hommes; parmi ces derniers il s'en rencontre où les chairs sont grises et où l'ensemble paraît traité avec quelque hâte. Cette rapidité du travail est cause que, dans les travaux de la dernière période, il s'en rencontre un certain nombre d'une valeur secondaire.

Il n'est pas rare que, en dehors des œuvres classées, il en surgisse de temps à autre de parfaitement inconnues. Depuis ces derniers temps surtout, le prix qui s'attache aux œuvres d'une authenticité incontestée les fait rechercher avec une grande ardeur. Le dernier ouvrage découvert est un portrait de femme de grandeur naturelle, portant, en caractères du xviii^e siècle, l'inscription : *Daughter to y^e Earle of Thomond maryed to y^e Earle of Worcester. afterward marquess of Worcester. About 1637.* Pareilles inscriptions se rencontrent assez fréquemment sur les portraits de van Dyck qui appartiennent

nent à la période anglaise. Parmi les cent trente tableaux exposés à Anvers en 1899, nous en avons noté trois qui s'authentifient de la même façon¹, et l'inscription relevée sur le portrait de la marquise de Worcester est de nature à confirmer l'authenticité de ce dernier ouvrage.

Quelle était cette marquise de Worcester, qui servit de modèle à van Dyck? L'origine de la famille des comtes et marquis de Worcester remonte au XIII^e siècle. En 1485, le comté retourna à la couronne. Henri VIII l'accorda à Charles Somerset, bâtard de Henri Beaufort duc de Somerset. Le titre descendit en droite ligne jusqu'à Henri, le cinquième comte (1577-1646) qui avança de grosses sommes à Charles I^{er} lors de la grande révolution. Son fils, Édouard Somerset, marquis de Worcester (1604-1667), obtint le comté en 1644 ou en 1645, en tirant de l'Irlande des secours militaires à Charles I^{er}, et en cette dernière année, il signa à Kilkenny un traité avec les catholiques de l'Irlande en faveur du roi en péril. L'opposition des loyalistes irlandais obligea le roi à renoncer aux bénéfices de ce traité. Sous la république, Édouard Somerset fut banni et ses propriétés furent saisies. C'est la femme de ce comte et marquis dont van Dyck reproduisit les traits. Elle-même avait pour père un comte et marquis Thomond. Ce titre appartenait à la grande famille irlandaise O'Brien (pour le comté de 1543 à 1744, pour le marquisat de 1800 à 1855). Le troisième comte Conor O'Brien, fatigué des attaques de membres de sa famille, s'insurgea contre les Anglais, mais il fut défait et s'enfuit en France. En 1571 il obtint son pardon et rentra en Angleterre. C'est une des petites-filles de cet O'Brien qui est représentée dans la peinture qui nous occupe.

Ce portrait se trouve peu mentionné dans l'histoire de van Dyck. Lionel Cust (*Van Dyck*, p. 286) parle d'un portrait d'Anne, comtesse de Worcester, fille de John lord Russell et femme de Henry Somerset, marquis de Worcester, appartenant à la collection de lord Philippe Wharton. Lord Wharton épousa en 1637 Jane, fille d'Arthur Goodwin. Cette année et les deux suivantes, il employa van Dyck à peindre une série de portraits de membres de sa famille, la plupart de grande nature; c'est pour les conserver qu'il bâtit une galerie à Wincheidon, près d'Aylesbury. Vertue, au XVIII^e siècle, note douze

1. « *Arthur Goodevin Gather of Jame his sole daughter and heyre 2d wife of Philips now Ld Warthon 1639 about age of 40* »; — Rachel, comtesse de Southampton, avec le titre : « *Countess of Southampton* »; — Philippe lord Wharton avec l'inscription : « *Philips Lord Wharton 1632, about the age of 19.* »

portraits en pied et six à mi-corps qui, outre le roi et la reine, appartenaient à la famille Wharton de Goodwin, de Cavendish et d'autres. Parmi ces noms se rencontrait aussi une comtesse de Worcester. Une grande partie de ces portraits passa dans la collection d'Horace Walpole et, avec celle-ci, dans la collection de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. Il est remarquable que sur les portraits de cette provenance qui se trouvent dans la collection des tsars, nous trouvions des inscriptions analogues à celle qui se rencontre sur celui de la comtesse de Worcester. Sur celui du roi on lit: « *Charles King of great Brittain about 1638*; sur celui de la reine: « *Henrietta Maria Quenne of England about 1638*; sur celui de lord Philippe Wharton¹, sur celui de sir Thomas Wharton, sur ceux de Élisabeth et Philadelphie Wharton, de lady Jane Goodwin, de lord R. Wandesford, leurs noms et la date de l'exécution. Nous pouvons donc admettre qu'un des propriétaires a fait marquer de cette façon les tableaux exécutés par van Dyck et que ce même propriétaire a possédé le portrait de la comtesse de Worcester.

Nous ne connaissons pas l'odyssée du tableau après sa sortie d'Angleterre. On assure qu'il a fait partie de la collection de Charles Robert, comte de Nesselrode, mais il devait en être sorti avant la vente qui s'est faite de cette collection en avril 1909, chez Frederik Muller à Amsterdam, car il ne figure pas au catalogue. De 1909 à 1912 il resta dans une collection à Paris, puis il passa entre les mains du baron Lazzaroni, auquel il appartient aujourd'hui.

C'est une figure en pied, peinte sur toile, haute de 2^m12, large de 1^m26. La comtesse porte une robe bleue; de la main droite pendante elle tient sa jupe et pose la main gauche sur une corbeille de roses placée sur une table. Les cheveux sont bruns; de fines tresses descendent en spirales sur le front et sur les joues; elle porte au cou un collier, aux oreilles des pendants formés par de grosses perles blanches; une chaîne de perles et de pierres précieuses descend sur les épaules et sur le devant du corsage; la manche de la robe est bordée de dentelles. Au point de vue du coloris, l'œuvre a tout à fait le caractère des tableaux de van Dyck à cette date: les carnations sont fraîches et lisses, le bleu de la robe, très clair, ressort vivement, l'ensemble est riche et harmonieux. C'est tout à fait une comtesse de van Dyck, comme aspect, comme toilette, comme pose, comme expression, une fille de cette belle race si admirée de tous ceux qui

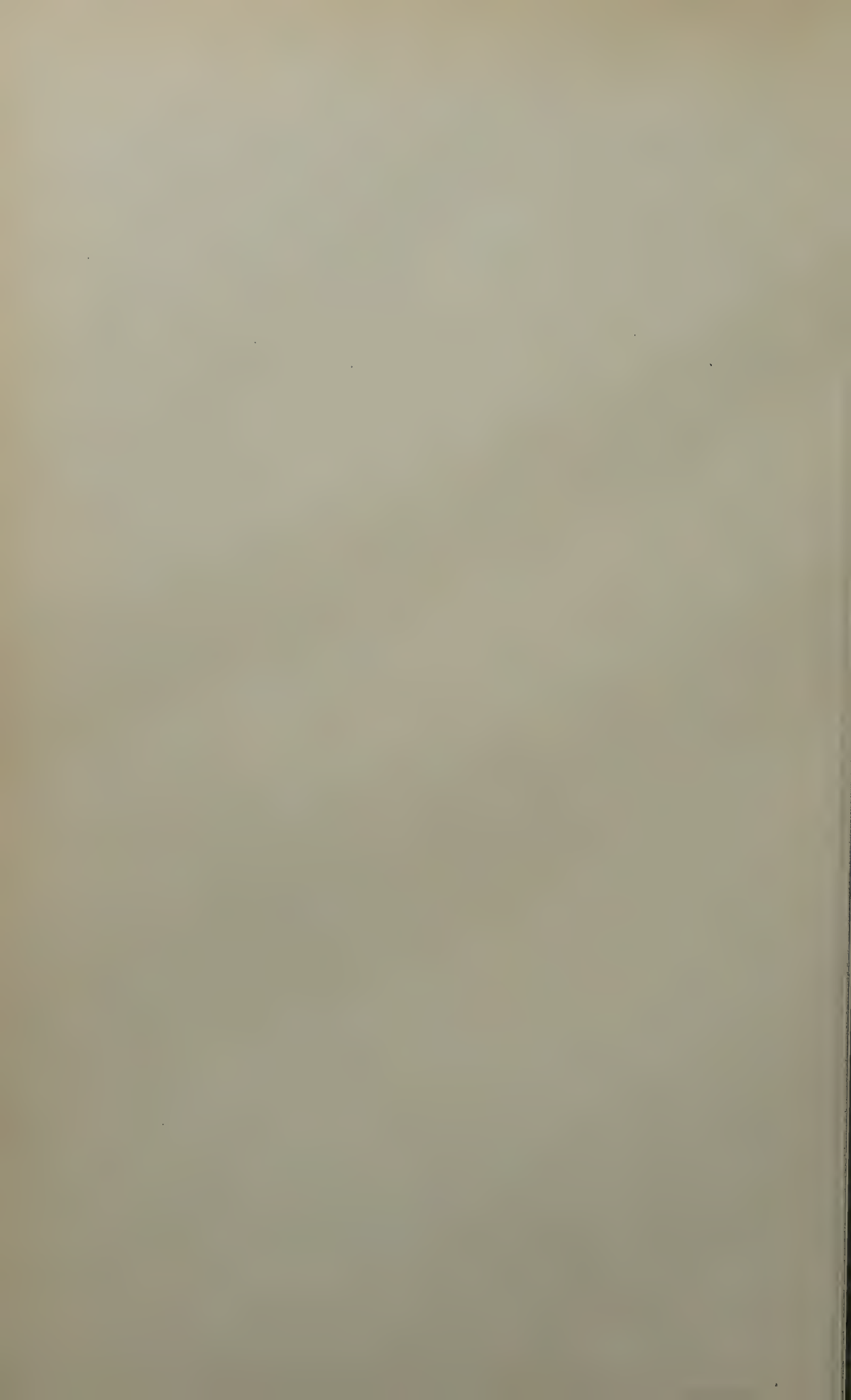
1. V. reprod. de ce portrait dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. II, p. 475.



Van Dyck pinx.

PORTRAIT DE LA COMTESSE DE WORCESTER

(Collection du baron Lazzaroni, Paris.)

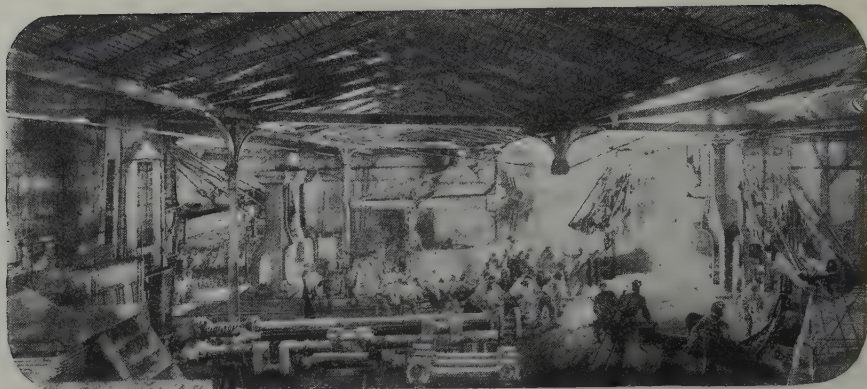


la virent et qui produisit de si nobles cavaliers, tout au plaisir dans la prospérité, et pleins d'héroïsme dans l'adversité.

Plantée solidement sur de larges épaules, la tête est rejetée légèrement en arrière; le regard des grands yeux, pleins d'expression altière, fixe le spectateur; le nez est assez fort, avec une légère inflexion; les lèvres se relèvent légèrement à la commissure. L'ensemble exprime la satisfaction et le bonheur. Le buste, plus spécialement, trahit la facture de van Dyck; il est proportionnellement de moindre dimension que le bas du corps; le décolletage laisse voir une poitrine assez peu opulente; le geste des bras est simple et naturel, de jeu assez libre pour dessiner un mouvement gracieux et aristocratique. Les doigts ont cette longueur et ces extrémités effilées caractéristiques du maître. Les plis de la robe tombent largement formant des saillies où la lumière se joue très franche, très claire. Toute la silhouette est de très fière allure, la toilette n'en rompt point les lignes souples, elle ne fait que les envelopper. C'est bien une figure telle que les peint ordinairement van Dyck : élégance naturelle dans toutes les parties, sans un geste superflu ni banal, le vêtement drapant le corps sans l'épaissir, sans allonger inutilement la stature.

MAX ROOSES





FORGEAGE DE L'ARBRE COUDÉ D'UNE FRÉGATE A HÉLICE (USINE D'INDRET)
 DESSIN DE F. BONHOMMÉ POUR LE TABLEAU APPARTENANT A M. SCHNEIDER
 (Collection de M. E.-S. Auscher.)

FRANÇOIS BONHOMMÉ

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)



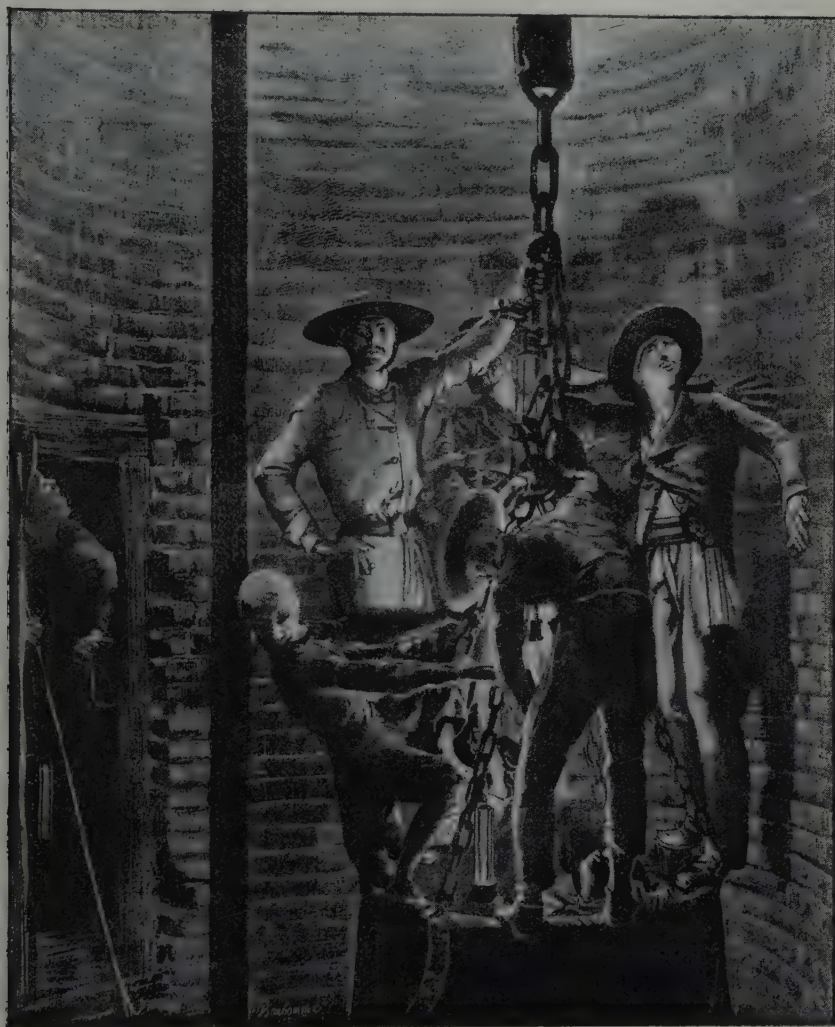
OUVRIER MÉTALLURGISTE
 DESSIN PAR F. BONHOMMÉ
 (Coll. de M. E.-S. Auscher.)

Quand on connaît quel sort ont subi les décorations de l'École des Mines, détruites par ceux-là mêmes qui devaient les conserver, on se plaît à penser que les plus précieuses œuvres de Bonhommé actuellement subsistantes sont en sûreté et dans un milieu qui leur convient. Au centre du Creusot, dans le château de la Verrerie, M. Schneider conserve les deux grandes toiles exposées dès 1859. Elles furent ensuite retravaillées par Bonhommé pendant de longues an-

nées, et ces deux chefs-d'œuvre ont, grâce aux multiples retouches, un éclat de couleur dont manquaient un peu les toiles de l'École des Mines.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, t. I, p. 41.

Le sujet en l'est, pour la première, « le forgeage au marteau-pilon, dans les ateliers d'Indret, de l'arbre coudé d'une frégate à hélice de 600 chevaux, moment d'une tournée de four, grandes manœuvres ». Attelés en grappes vigoureuses aux leviers disposés

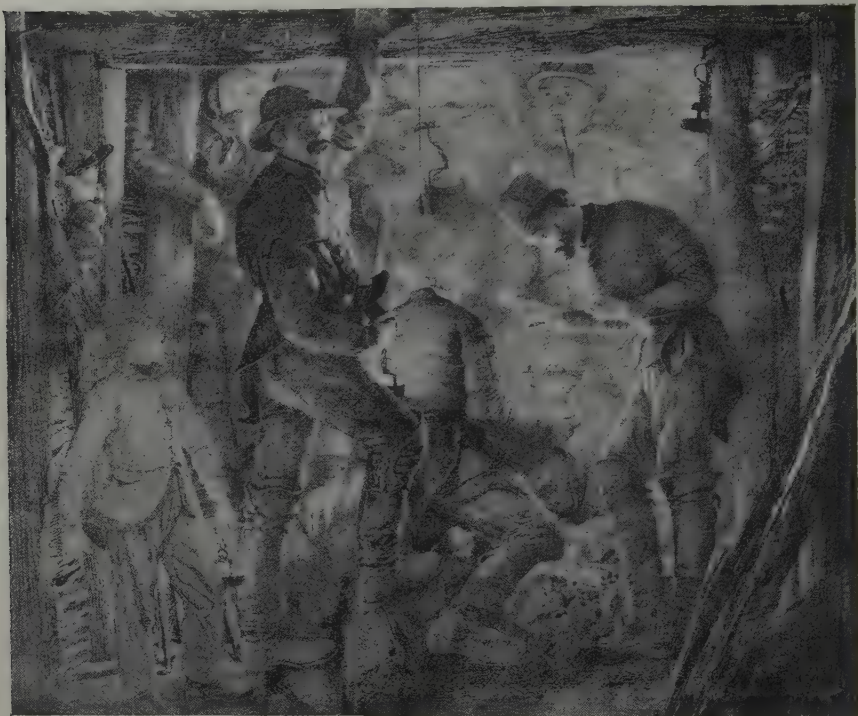


LA DESCENTE DANS LA MINE, LITHOGRAPHIE PAR F. BONHOMMÉ

en croix qui meuvent l'énorme pièce, les forgerons la poussent, au sortir du four à réchauffer, rouge et fumante, sous le marteau-pilon. Au premier plan, d'autres pièces refroidies ont la couleur cyanée et mate de l'acier brut qui s'harmonise avec la tonalité cendrée de l'ensemble. Aux lignes nettes, aux surfaces rigides des

machines s'opposent les masses animées et moutonnantes de l'équipe. La lumière rare et blafarde cerne d'un trait clair, les chemises, les dos courbés, les bras tendus sur les leviers.

Tonalités grises et froides dans cette toile; dans l'autre, *Coulée de la fonte dans les ateliers du Creusot*, ors scintillants entourés d'ombres bleues. Ici, point d'autre lumière que celle qui sort de la poche emplie du métal en fusion. Le centre du hangar s'illumine,



MINEURS ALLEMANDS, LITHOGRAPHIE PAR F. BONHOMMÉ

les fondeurs, autour du moule, sont baignés de la clarté rouge qui projette circulairement les ombres des grues, des engrenages, découpe les pignons et la masse cylindrique des cubillots, et peu à peu s'affaiblit, laissant dans l'ombre le fond de l'atelier, n'éveillant plus qu'à demi le brillant d'une vitre, le reflet d'une chaîne ou d'une poutre. Tout le reste sommeille dans un air chargé de vapeurs métalliques, mais vous apercevez encore, dans cette obscurité transparente, quelques visages d'ouvriers, un désordre compliqué d'outillage où, sur un sol de scories, rampent des reptiles d'acier, en un paysage de fer et de feu.

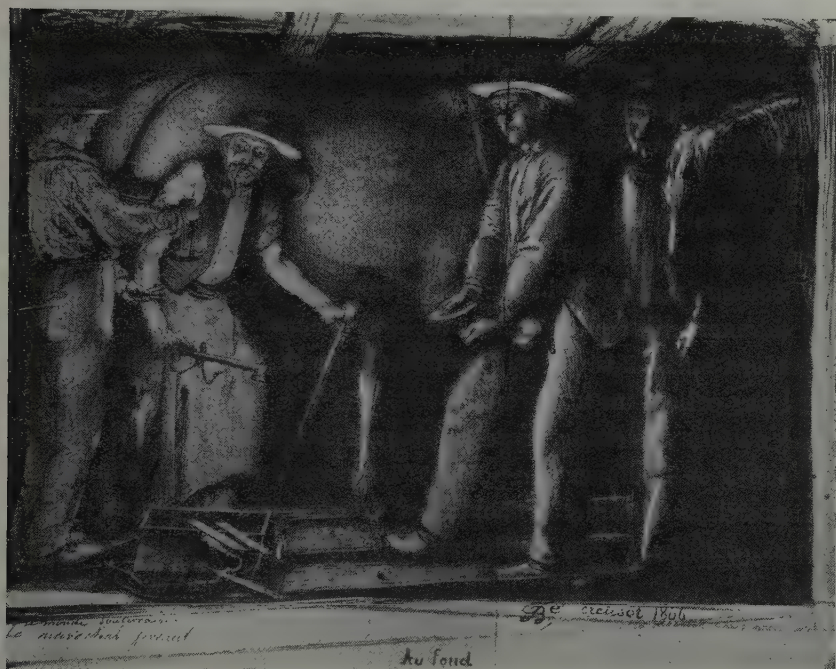


F. Bonhomme pinx.

COULÉE DE FONTE DANS LES ATELIERS DU CREUSOT

(Appartient à M. Schneider.)

Peintures et aquarelles ne sont pas tout de l'œuvre consacré par Bonhommé à l'industrie, et la partie qui seule nous en est restée complète est celle des lithographies. Vues d'intérieurs d'usines ou d'ensembles d'exploitation, elles ont la même ampleur descriptive que les peintures dont elles sont parfois les répliqués. Quelques-unes, les plus belles, ne sont plus des ensembles, mais des figures d'ouvriers, épisodes saisissants de la « conquête pacifique ». La *Descente dans la mine* devrait être depuis longtemps classée parmi les



AU FOND DE LA MINE : LE MARÉCHAL FERRANT, DESSIN PAR F. BONHOMMÉ

(Collection de M. E.-S. Auscher.)

chefs-d'œuvre de la lithographie française. S'enfonçant dans la terre le long du puits étroit, pressés les uns contre les autres dans la benne, suspendus aux câbles d'attache, « crieur, chef mineur, rouleux, mineur aux pompes d'épuisement, chef marqueur, ingénieurs » descendent en habits de travail, ayant aux mains leurs outils, éclairés en dessous par les lampes comme des acteurs par la rampe. Si jamais le dessin a exprimé plus que la forme, s'il a pu faire sentir plus que ce qu'il représente, les abîmes souterrains, l'air raréfié, la tiède humidité, si jamais la tranquille audace de l'ouvrier a été exprimée sans moyen dramatique, c'est bien en cette

superbe planche, la première œuvre de Bonhommé que j'aie vue, celle qui m'a engagé à le mieux connaître, comme elle a dû susciter le même désir chez tous ceux qui l'ont remarquée.

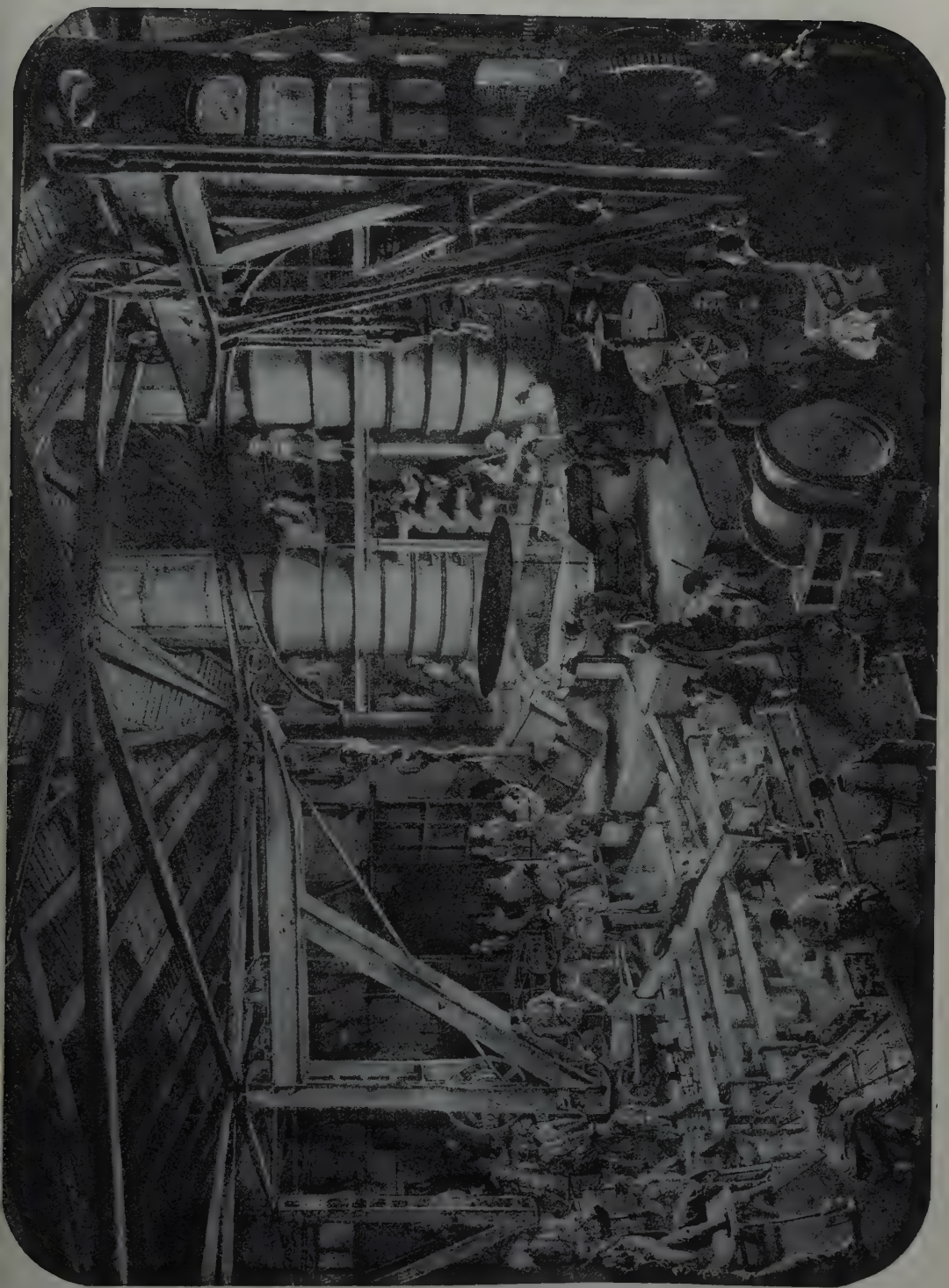
Les dessins de Bonhommé sont peut-être de lui ce que notre goût moderne aime le plus facilement. On ne se trompe pas sur un dessin de Bonhommé; sa signature y est, frappante, dans une manière ou plutôt — car rien n'est moins de la manière — dans une volonté de désigner, d'accentuer le caractère des êtres et des choses. Ce sont des reprises, des traits repassés, appuyés, des détails de machinerie où la vérité vivante de la transposition découvre une beauté inédite. Sous le dessin, vous retrouverez peut-être l'épure, mais c'est une épure reprise par un vrai peintre et c'est finalement quelque chose d'unique dans l'histoire du dessin, et qui excite toujours la curiosité.

De ces dessins, les uns sont de véritables portraits d'ouvriers, d'un trait concis et net, parfois même un peu sec, s'attachant à reproduire l'attitude habituelle à la tâche et même le pli professionnel du vêtement. Car c'était une des idées chères à Bonhommé que le vêtement suffit à révéler le travail et que la manche d'un lamineur n'est pas celle d'un forgeron.

A côté de ces études exactes jusqu'au scrupule, M. E.-S. Auscher, qui sauva de la dispersion plusieurs cartons du maître, conserve des compositions complètes, achevées comme des tableaux, des intérieurs d'ateliers construits au tire-lignes, des enchevêtrements d'agès complexes à s'y perdre, où tout se range avec ordre, et en même temps, animés, ravissants dans le clair-obscur, pleins de vigueur et d'accent. D'autres encore sont des scènes de la mine, des groupes équilibrés, composés comme des bas-reliefs. Tels le *Conseil dans la mine* et le *Maréchal ferrant*.

Moins pacifiques que celles de l'industrie, d'autres « conquêtes » passionnèrent le fils du peintre en voitures. Les journées révolutionnaires de 48 l'eurent comme spectateur, même comme combattant, puisqu'il reçut la médaille commémorative. Des lithographies perpétuent ses souvenirs. Elles ne sont qu'une partie du recueil qu'il voulait consacrer aux événements d'alors, et que le coup d'État l'empêcha de continuer.

On y aurait trouvé les portraits de tous les représentants du peuple, portraits en pied « dessinés d'après nature », dit la notice d'annonce, « au Palais de l'Assemblée nationale et gravés sur acier, sous la direction de M. Péronard par MM. Age, etc. » (suit une



FORGES D'INDRET: COULÉE D'UN CYLINDRE EN FONTE DE FER D'UNE MACHINE NAVALE DE 1300 CHEVAUX, DESSIN PAR F. BONHOMME
(École Normale du Génie maritime, Paris.)

liste d'une trentaine de graveurs, parmi lesquels Ch. et P. Colin, Waltner). Dans une circulaire destinée aux conseillers généraux et aux préfets, on rappelait que cette publication, patronnée par l'assemblée, avait l'avantage, « dans un moment de crise pénible, d'attacher plus de travailleurs à notre œuvre et d'apporter à un plus grand nombre d'entre eux [les graveurs] l'occupation et le profit qui leur manquent ».

Seuls les portraits de Hannoie, Delespaul, Boulanger, Desmontiers, Pureur, Serlooten, Bonte-Pollet, Muré, Lemaire et Aubry parurent. Assez maladroitement gravés pour la plupart, ils accusent un peu trop la sécheresse que devaient avoir les dessins, mais sont fortement individualisés.

Beaucoup plus attachants sont les deux épisodes lithographiés, véridiques images des journées d'émeute. Il y assista, et nous y assistons avec lui. L'une représente l'Assemblée envahie, le 15 mai 1848. L'ensemble de la salle hâtivement construite dans la cour du Palais-Bourbon pour abriter les délibérations des huit cents représentants de l'Assemblée constituante est vu des gradins de gauche.

« Salle d'une laideur rare », écrivait l'un des représentants, — et c'était Victor Hugo, — « des poutres au lieu de colonnes, des cloisons au lieu de murailles, de la détrempe au lieu de marbre, quelque chose comme la salle de spectacle de Carpentras élevée à des proportions gigantesques. La tribune, qui porte la date des journées de février, ressemble à l'estrade des musiciens du café des Aveugles; les représentants sont assis sur une planche couverte de serge verte et écrivent sur une planche nue. Au milieu de tout cela, l'ancien bureau d'acajou de la Chambre des Pairs avec ses quatre cariatides en cuivre doré et ses balances inscrites dans des couronnes. »

Cette étrange salle est envahie, l'émeute en a forcé les portes et les bandes en blouses se mêlent aux représentants; les bannières, les drapeaux couverts d'inscriptions, flottent et répandent leurs ombres allongées sur la foule. « Qu'on se figure », dit encore Victor Hugo, « la halle mêlée au Sénat, des flots d'hommes déguenillés descendant ou plutôt ruisselant le long des piliers des tribunes basses et même des tribunes hautes jusque dans la salle... Le bureau du président, l'estrade du secrétaire, la tribune avaient disparu et n'étaient plus qu'un monceau d'hommes. » Cette foule se perd dans la poussière, elle hurle, on croit l'entendre et rien n'illustre mieux les souvenirs du poète que cette grande planche, qui est un pendant du tableau de Delacroix : *Boissy d'Anglas présidant la Convention le 1^{er} prairial an III.*



SÉANCE DU 15 MAI 1848 A L'ASSEMBLÉE CONSTITUANTE
GRAVURE DE BEYER ET WILLMANN D'APRÈS LA LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE F. MONTOMME

Le 15 mai n'était que le prélude de la guerre civile. L'assemblée dut remettre au général Cavaignac la mission de rétablir l'ordre. La journée du 23 juin opposa, de chaque côté des barricades, le faubourg aux troupes régulières. Bonhommé nous montre le faubourg vu du côté des troupes régulières. Une passerelle traverse le canal Saint-Martin. Seul sur cette passerelle, le général Cavaignac dirige l'action. Devant lui s'ouvre la rue Bichat, déserte du canal à la haute barricade qui la ferme, menaçante, protégeant les insurgés. Ceux-ci tirent, mais on ne les voit pas; seulement, par places, un léger panache de fumée qui sort d'une persienne, d'une lucarne, des toits même, révèlent l'emplacement des tireurs. Au premier plan, derrière le général, les représentants Randoing, de Treveneuc, Duclerc, Pierre Bonaparte, Lamartine, circulent au milieu des soldats blessés qu'on panse et qu'on enlève. Point de tumulte, là; ces hommes épient et ne parlent guère; on n'entend que les coups de fusil. C'est l'angoisse du combat à distance insolite, dans le décor parisien. Les immeubles aux murailles sévères transformés en forteresses, une rue pleine de drame invisible sous un jour gris, orageux, les sombres masses des figures du premier plan, d'un ton uniforme, tout cela a l'accent d'une chose vue et bien retracée.

Dès 1836, Bonhommé avait été séduit par le dessin commémoratif. Deux planches lithographiées nous rappellent grâce à lui les différentes phases de l'érection de l'Obélisque, le 15 octobre, sur cette place de la Concorde qui avait vu et devait encore voir tant de journées mémorables.

Il n'est guère de différence entre les deux vues, que l'état plus ou moins avancé de l'opération, l'une étant prise à midi, l'autre à trois heures. Au-dessous de la foule immense, le monolithe est encore à moitié couché, pris dans le réseau des innombrables câbles, au milieu de la mâture des échafaudages. Vie de la foule analysée comme celle du 15 mai, décomposée en unités animées qui s'opposent, toutes menues, à l'énormité du bloc de granit et de l'appareil de soulèvement, il y avait déjà, dans ces estampes, l'annonce des futurs tableaux.

Commémoratives encore, les aquarelles qui furent commandées à Bonhommé lors de la visite de la reine d'Angleterre à Paris et dont il a été parlé plus haut. La collection de M. Alexis Rouart renferme encore une œuvre de cette catégorie, une esquisse à l'aquarelle du tableau les *Adieux de Sydenham* (juin 1860). Le tableau aurait été offert à la corporation de la Cité de Londres au moyen d'une

souscription ouverte parmi les sociétés chorales de France et recueillies par les soins du Comité des orphéons. L'aquarelle, qui fit partie de la collection Champfleury, érige, comme un décor de féerie, la blanche cage de verre, agrandit ses proportions, anime les surfaces brillantes et cintrées, tandis que la foule lilliputienne s'étend, au bas du vaisseau gigantesque, dans les jardins en terrasses.

Ni les forges, ni les barricades n'avaient enrichi Bonhommé; malgré quelques commandes de l'État, parmi lesquelles on s'étonne de trouver la copie de la *Descente de Croix* de Rubens, en 1850, et,



BARRICADE DU CANAL SAINT-MARTIN (23 JUIN 1848)
LITHOGRAPHIE PAR F. BONHOMMÉ

plus encore, un *Portrait du Cardinal de Richelieu* — encore une œuvre détruite — pour la salle des séances du Conseil d'État, en 1841; malgré quelques tableaux vendus à des amateurs et quelques menus travaux d'illustration pour les ouvrages techniques, il vécut difficilement toujours et, à la fin de sa vie, misérablement. Des amis, parmi lesquels Jules Simon, obtinrent enfin pour lui, en 1879, le poste de professeur de dessin à la Manufacture de Sèvres. Ce ne fut, au début du moins, qu'un secours, puisque la lettre de nomination ne mentionne qu'une indemnité de... 250 francs par an. Et pourtant il était professeur « de première classe »! Au moins avait-il ainsi dans la manufacture un atelier où venaient souvent le voir ses amis. La fin des journées réunissait dans cet atelier Champfleury, Léon Cladel, Bracquemond, Decherac, Paul Avisse, Sévriens comme

le vieux peintre. On causait; dans le fond de l'atelier on regardait les forges auxquelles chaque jour amenait de nouvelles retouches. Rue Troyon, où Bonhommé logeait, il avait pour voisin Bresdin, le pauvre Chien-Caillou, aussi peu opulent que lui. De temps à autre il aimait, pour voir du feu, du travail industriel, assister au défournement à la Manufacture.

Enfin ses forces faiblirent peu à peu. Un jour le maître graveur Bracquemond reçut la visite de la compagne du peintre, qui, fort alarmée, lui disait que Bonhommé était en démente. On mit le vieillard en voiture, on le conduisit à l'hôpital Saint-Anne où il mourut. Quelques jours après, le 21 janvier 1882, on vendit le contenu de l'atelier. M. Auscher put sauver quelques cartons et les deux tableaux qui appartiennent maintenant à M. Schneider. Puisse cet essai nous aider à retrouver d'autres œuvres!

J.-F. SCHNERB



MINEURS REMONTANT AU JOUR

DESSIN PAR F. BONHOMMÉ

(Collection de M. E.-S. Auscher.)

ARTISTES CONTEMPORAINS

LÉON BELLY

(1827-1877)

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)



ÉTUDE POUR LES « FEMMES FELLAHS »

PAR L. BELLY

(Appartient à M^{me} Belly.)

Dans les années 1855 et 1856, Léon Belly se rendit une seconde fois en Égypte avec son ami, le peintre Édouard Imer, artiste délicat, d'un caractère charmant, dont parlait récemment M. André Michel à propos de l'exposition Ricard et Carpeaux².

Durant les cinq années qui séparent le premier et le second voyage en Orient, Léon Belly s'était développé. C'est, encore une fois, par ses lettres adressées à sa mère que nous pouvons en

juger. Le style en est plus large, et les observations qu'il fait sur le paysage, sur les habitants, sur lui-même, en un mot ses impressions d'art, prouvent qu'il était arrivé à un tournant décisif de sa carrière et nous permettent de mieux apprécier les œuvres exécutées à ce moment mémorable de sa vie.

Voici, par exemple, dans une lettre du 27 octobre 1855, un passage consacré au Nil :

Plus on approche du Nil et plus le paysage devient merveilleux : des arbres superbes, les racines baignées dans ces immenses lacs, se reflètent

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, t. I, p. 73.

2. *Journal des Débats* du 21 mai 1912.

avec la plus parfaite exactitude dans les eaux tranquilles, tandis que des milliers d'oiseaux de toutes espèces tourbillonnent, se posent ou s'envolent de tous côtés; le ciel d'une pureté sereine, d'un bleu, d'une tendresse! En un mot, l'harmonie la plus douce avec la lumière la plus étincelante. Il y a comme une musique dans cette couleur. Parmi tous les peintres de paysage, c'est sûrement Rousseau qui a le mieux rendu l'impression produite par la physionomie de ce pays... Le Nil semble immense, sans doute parce que tous les îlots de sable qui se montraient lorsque j'ai fait mon premier voyage, ont disparu sous la crue des eaux. On se croirait au milieu d'un lac; le peu d'élévation des rives augmenté encore cette illusion, surtout lorsqu'on ne voit ni arbres, ni villages.

Cette douceur du ciel, dont le regard du peintre s'imprègne si profondément, nous la retrouvons dans ses tableaux; et c'est là précisément un des traits saillants de son art, que cette tendresse de l'azur mêlée à la virilité de la conception et du faire.

Dans une missive datée du 27 février 1856, Léon Belly apprend à sa mère qu'il a déjà cinquante dessins très étudiés dans son carton et environ trente études. Il lui communique son projet de faire revivre l'Égypte sous ses aspects les plus caractéristiques en neuf tableaux, dont chacun évoquerait un site particulièrement frappant : le Nil pendant l'inondation, un village égyptien sous les grands sycomores « à l'heure où les troupeaux rentrent des champs et où les derniers rayons du soleil colorent de leur lumière dorée cette terre *si grise pendant la chaleur du jour* », « la limite du désert à la sortie du Caire, avec les minarets et le Mokattam dans la brume lumineuse du soir, et les longues caravanes de Bédouins qui se dirigent vers la plaine aride... »; « une rue du Caire avec son mouvement prodigieux de figures et la magie des coups de soleil et des grandes ombres reflétées... », etc. Tous ces motifs — est-il besoin de le dire — se retrouvent dans l'œuvre du peintre.

Plus bas, il justifie son séjour prolongé en Orient :

Le devoir vis-à-vis de moi-même peut seul me retenir. Je veux consacrer cinq mois à apprendre à peindre des hommes comme on n'en fait pas chez nous, à étudier de beaux corps bien proportionnés, des mouvements vrais, et non ce que je pourrai faire à Paris en prenant des modèles qui sont des êtres les plus vulgaires et dépourvus de beauté. Ce que j'apprendrai ici, ce sera à reproduire des choses admirablement belles qui se montrent à chaque instant et sans effort, dans la vie journalière de ces paysans, de ces matelots, de ces Arabes du désert... Ne crois

pas, d'ailleurs, que je veuille ne plus faire que des scènes de ce pays, — non, mais j'étudie ici une beauté dont la peinture ne peut se passer, qui est la base de toutes les œuvres des Italiens et qui s'appelle la *grâce*, la belle proportion, la justesse du mouvement, la *nature naturelle*!

Quelques mois après l'envoi de cette première lettre, le peintre donne quelques détails sur sa manière de comprendre et d'exécuter un tableau, notamment sur sa façon de traiter un ciel égyptien :



ENVIRONS DU CAIRE, PAR L. BELLY

(Appartient à Mme Léon Belly.)

1^{er} avril 1856.

Je travaille en ce moment à Giseh à une grande étude qui me donne beaucoup de mal ; voilà à peu près quatre fois que je recommence ou mon ciel, ou mon terrain, ou mes palmiers ; c'est-à-dire *tout*. C'est le sujet le plus simple, un tableau en hauteur avec une grande perspective de palmiers dont les têtes s'échelonnent depuis le haut de la toile jusqu'à la ligne de l'horizon ; un beau terrain où s'enchâsse le commencement d'une grande mare, le soleil presque dans la toile. C'est une excellente étude ; car tout son charme doit lui venir de l'air et de la lumière, et il n'y a pas à se rattraper sur des détails agréables ; il faut absolument que ces grands troncs de dattiers soient à leur place et se noient dans un ciel éblouissant *incolore à force de lumière*, et que le terrain, tout en gardant sa consistance, ne soit que lumière et ombre. Le ton propre aux choses disparaît

presque dans cette pluie de lumière et doit cependant rester la base du tableau.

Aujourd'hui, je crois être content de mon travail, et compte faire un tableau plus important de ce sujet en y mettant des animaux venant boire à la mare. Ce pays est admirable en ce sens qu'on y trouve dans toute leur simplicité les éléments premiers, le sol, l'eau et l'air. Les incidents amusants y sont distribués avec une sobriété qui leur donne un accent d'une force étonnante, et cette quantité de détails qui détournent chez nous si aisément du fond solide et sérieux du paysage, étant absents, il faut marcher droit au principe de la vie. Aussi m'était-il impossible de venir à meilleure école pour me corriger de ma facilité à remplir une toile de choses adroitement faites, mais exécutées sans ampleur. J'espère, à mon retour, trouver Rousseau content de mon travail; ce sera ma meilleure récompense.

Rousseau, on le voit, occupait une grande place dans la pensée de Léon Belly. C'était le peintre qu'il mettait le plus haut, avec lequel il se sentait en intime sympathie. Rousseau — nous l'avons dit — se joignait souvent au groupe d'artistes et de lettrés qui se réunissaient chez M^{me} Nicolas Belly le jeudi soir.

Delacroix fait aussi partie de ses préférés. Après avoir décrit une cérémonie religieuse au Caire, il dit :

20 novembre 1855.

Rien ne donne une meilleure idée de cette scène que le tableau de Delacroix, de l'exposition de cette année. Il y a là une douzaine d'hommes échevelés, à moitié nus, courant comme je les ai vus ce matin au milieu de la foule agitée et bigarrée qui contemple avidement cet étrange spectacle ¹.

Pendant ces mois passés en Égypte, Léon Belly se donne corps et âme à son travail.

Ce temps — écrit-il le 21 janvier 1856 — n'aura pas été perdu, et je ne sais si je retrouverai jamais d'aussi heureux moments : la plus belle forme partout ! une entière liberté d'esprit, *l'unique préoccupation de faire bien pour le plaisir d'être vrai sans s'inquiéter du jugement d'autrui* : il me semble quelquefois que je pourrais devenir un vrai peintre ! J'attends les chaleurs de pied ferme, bien décidé à la lutte et à ne pas me laisser abattre.

1. Léon Belly fait allusion à la toile intitulée *Les Convulsionnaires de Tanger*, qui figurait à l'Exposition Universelle de 1855 au milieu de nombreux autres tableaux du même artiste. Voyez M. Tourneux, *Eugène Delacroix devant ses contemporains*, Paris, 1886, p. 94.

N'est-ce pas un noble caractère, bien trempé, une nature d'artiste, que révèlent ces quelques phrases? Tout en restant sobre, comme toujours, son style épistolaire prend plus d'accent. Ce n'est pas seulement l'artiste qui parle, c'est l'homme, l'homme ayant trouvé sa voie, bien décidé à la poursuivre jusqu'au bout et à réaliser le rêve entrevu. Plusieurs d'entre nous ont sans doute fait des rêves d'avenir; ce qui est plus rare, c'est de voir s'ouvrir des aperçus nouveaux et de sentir en même temps que Dieu nous a



LA MARE DE GISEH, PAR L. BELLY

(Appartient à M^{me} Belly.)

donné les moyens d'atteindre le but qui se présente ainsi à nos yeux. Léon Belly a vécu en Égypte des heures de travail, de ces heures où l'inspiration se fait sublime et qui marquent dans une vie.

Le labeur passionné auquel il se livre ne lui fait pas oublier la musique. Et c'est encore à Bach que revient sa pensée :

Le Caire, 21 janvier 1856.

Rien ne peut faire oublier le grand et divin Sébastien Bach; je lui rends toujours mon culte accoutumé, et c'est encore lui que j'admire dans les quelques morceaux de Mozart, de Gluck et de Haydn que le hasard nous a fait trouver ici... Nos soirées se passent à faire de la musique avec

Imer. Quand nous irons sur le Nil, nous emporterons le piano dans la cange; il ne faut pas séparer les deux muses sœurs.

* * *

En avril et en mai, Léon Belly entreprend un voyage au Sinaï. En cours de route, il adresse à sa mère des lettres pleines de descriptions pittoresques et vivantes.

En voici quelques fragments :

26 avril.

...Le désert [entre Suez et le Sinaï] est superbe. Le sol ressemble à une immense peau de tigre. Comme il est assez accidenté et ondulé, constamment les replis les plus légers sont marqués par des traces de sable d'un blond étincelant, tandis que les moindres reliefs, balayés par le vent laissent à nu une surface caillouteuse d'un brun mêlé de gris et de fauve et, se détachant sur les veines dorées du fond, présentent ce bizarre aspect tigré. Les mouvements de terrain sont de la plus belle forme, et ce pays si nu et si désolé a un charme analogue à celui de la mer.

30 avril, Ouadie Wardan.

... Depuis les fontaines de Moïse, nous avons suivi une grande plaine tantôt de sable, tantôt couverte de gros cailloux... ce que les Arabes nomment *ouadi*... Dans la plaine où nous sommes, des cailloux accumulés paraissent marquer la place de torrents desséchés; ils ont quelquefois un quart de lieue et plus de largeur, et sont parsemés de larges touffes de broussailles grises épineuses dont nos chevaux arrachent en passant une bouchée. A droite, la mer bleue comme un beau ruban de satin, assez éloignée pour que le mirage estompe la rive de la façon la plus bizarre. Il est difficile de décrire les singuliers effets de ce phénomène qui donne aux choses les aspects les plus inexplicables et les plus inexplicables. A gauche, à une assez grande distance, une chaîne de montagnes basses, dures, déchiquetées. Ce vaste paysage, aride et abandonné, est toujours de la couleur la plus suave; il semble que cette nature sévère, n'offrant rien qui peut réjouir les sens, a été revêtue par compensation de ce que la lumière et la couleur ont de plus séduisant.

Chemin faisant, notre voyageur s'entretient avec les indigènes du paysage. « Les Arabes » — poursuit-il — « paraissent vraiment sensibles aux beautés de la nature, et leur physionomie devient belle et intelligente quand on leur en parle. »

*
* *

Revenu sur les bords du Nil, il reprend ses études :

1^{er} juin 1856.

...Je ferai un tableau représentant une scène de désert avec des Arabes et des dromadaires¹. Entrer assez avant dans l'étude de la figure pour reproduire ce qu'il y a de vraiment beau et d'intéressant dans la vie



PORT DU VIEUX CAIRE, PAR L. BELLY

(Musée du Louvre.)

actuelle de notre humanité, tel est mon plan. Courbet a marché — par trop exclusivement peut-être — dans cette voie qui est bien celle que les maîtres ont suivie... (il faut que les choses expriment leur beauté propre innée)... Ce ne sont pas les sujets qui font les tableaux, mais bien les tableaux qui font les sujets!

Quand on dit la *Vénus de Milo*, cela veut-il dire quelque chose? Absolument rien, et pourtant, à moins d'être privé du sens de la beauté, quand on a vu cette statue, on comprend que c'est beau, divinement beau; et pourquoi? Cela ne s'écrit pas; on n'en peut faire une histoire. C'est cette beauté que nous voyons vivre et agir ici...

1. C'est le grand tableau de *La Caravane* (Musée du Louvre) dont il se préoccupe déjà.

La *Vénus de Milo* ! Nous ne saurions assez dire tout ce que les artistes français doivent à ce chef-d'œuvre. Que l'on parcoure les compositions et les études de Puvis de Chavannes, sans cesse le galbe de ses femmes vous ramène à cette vision. Léon Belly en était vivement épris, ainsi qu'en témoigne, outre la phrase citée, une statue de la déesse occupant la place d'honneur de son atelier. Nous comprenons que le souvenir s'en soit présenté à son esprit au moment où il cherchait à formuler l'idée de beauté que lui suggéraient ses impressions.

Il décrit ensuite sa manière de peindre les *Femmes fellahs*.

1^{er} juin 1856.

Ce tableau de femmes, puisant de l'eau au Nil est extrêmement intéressant à faire, et cela m'apprendra vraiment à dessiner. Il ne s'agit pas de prendre la première pose venue lorsqu'elle est gracieuse ; il faut en chercher la quintessence et étudier dans la *nature agissante*¹ le mouvement simple et juste, puis choisir entre celui qui exprime le plus simplement l'action et le plus de beauté — étudier ce même mouvement chez les différentes natures de femmes, dans les différents effets de lumières ! Le rapport des figures au paysage est une autre étude à faire. J'espère que ce tableau sera bon, car je sais très bien ce que je cherche, et je ne me contenterai pas à demi. Les peintres qui croient pouvoir être vrais en emportant des costumes qu'ils font mettre à des modèles, dans des tableaux qui représentent des scènes propres à un pays, doivent être bien remarquablement doués pour se passer d'apprendre...

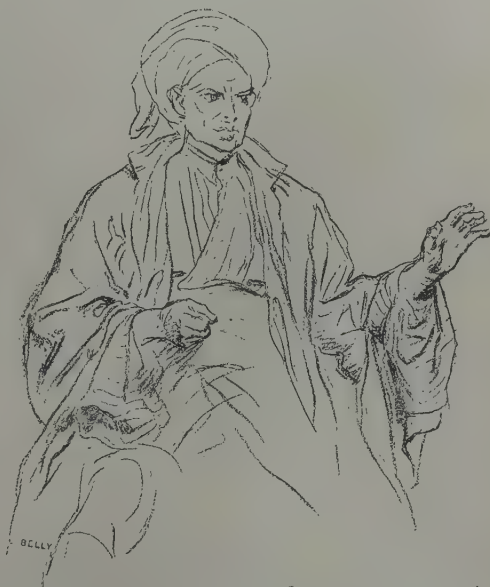
Tous les soirs, à quatre heures, nous allons nous promener sur la rive de Giseh pour étudier les mouvements des femmes qui vont puiser l'eau ; l'air est frais et délicieux, et le paysage est, à cette heure, d'une beauté merveilleuse. Je ne puis guère faire poser, et il faut se rappeler presque tout. Une fois que je suis sûr du *mouvement vivant*, je me sers du modèle pour des bras et des mains, mais pour le mouvement, on ne l'a plus juste sitôt qu'on le fait poser. Une figure dessinée ainsi et trouvée en vaut cent qu'on ferait à l'atelier... Je ne travaille pas comme pour faire un tableau, mais pour *apprendre*... Je fais exécuter *cent* fois le mouvement dont j'ai besoin, je m'évertue à le saisir au vol dans une masse de dessins très rapidement faits, dessins de morceaux ou d'ensemble. Il me reste maintenant à saisir l'effet des figures dans le paysage ; il y a de magnifiques choses à faire en unissant ces deux éléments.

Le consul de France au Caire, M. Delaporte, invite Léon Belly à voir danser des almées. Voici comment notre artiste s'exprime sur ce spectacle :

1. C'est nous qui soulignons.

12 septembre 1856.

Biên que le Consul nous eût invités pour voir les Levantines, nous avons trouvé les almées beaucoup plus belles; l'une d'elles surtout avait le type le plus pur de la beauté grecque, avec une physionomie ravissante d'esprit et de distinction; sa danse était d'une grâce enchanteresse et je dois dire que, malgré le dégoût que j'avais jusque-là professé pour les danses arabes, je n'ai jamais rien vu de plus séduisant et que c'est là un art véritable comme la pantomime, la tragédie..., l'expression d'une idée peu élevée sans doute, mais dont la manifestation touche au sublime lorsqu'elle part d'un être doué merveilleusement de grâce et de beauté! Ce que nous avons vu à Sidi Ibrahim n'était qu'une dégoûtante saturnale; la danse de Iora d'Arbadgieh exprime l'amour comme les Grecs l'ont compris, et c'est avec la perfection de forme et la beauté de la *Vénus de Médicis*, plus je ne sais quelle fierté de l'âme rayonnant sur le plus charmant visage, qu'elle traduit cette passion, tantôt souriante, tantôt folle, douloureuse.



ÉTUDE POUR LA « FÊTE RELIGIEUSE AU CAIRE »
PAR L. BELLY

(Appartient à Mme Léon Belly.)

Le peintre poursuit ensuite son voyage en dahabié vers le Haut Nil. En cours de route, il lit les ouvrages de Champollion et d'autres historiens, afin de se préparer à comprendre les monuments qu'il va contempler; ces méditations lui inspirent un passage démontrant à quel point il s'assimilait des matières étrangères à sa spécialité :

17 septembre 1856.

...Je lis autant que je peux tout ce qui a rapport à ce que nous allons voir, et je suis émerveillé de l'état avancé et intelligent des Égyptiens en comparaison des autres nations de cette époque; combien leur religion, malgré cette apparence d'idolâtrie qui n'était que la forme extérieure de leur culte, était humaine; quel bel accord entre les lois civiles qui régissaient la nation et les lois divines instituées par les prêtres! Il est difficile de croire au progrès quand même, lorsque l'on voit des

nations parvenues dans des temps reculés aux limites presque de la sagesse et de l'art disparaître tout à coup sans laisser presque de traces du passé. En quoi sommes-nous si supérieurs à ce peuple qui nous précède de trois mille ans? Qu'avons-nous inventé qui dépasse tellement les connaissances des anciens? Sans doute les sciences exactes ont fait de grands progrès parce qu'elles sont basées sur une longue suite de travaux successifs; mais les arts, les principes de la morale, la sage et bonne administration d'un État, la philosophie? Les Égyptiens en savaient au moins autant que nous, et savons-nous si, dans deux mille ans, nos traces seront encore aussi visiblement empreintes dans l'histoire que les leurs le seront alors?

Le troisième séjour que Léon Belly fit en Égypte, en 1857, fut consacré surtout à des études en vue de la *Caravane des pèlerins se rendant à La Mecque*.

*
* *

Jetons maintenant un coup d'œil sur quelques tableaux de l'artiste. Plusieurs de ses ouvrages appartiennent aujourd'hui à des collections publiques et privées. Le musée du Louvre possède, nous l'avons dit, la *Caravane des pèlerins se rendant à La Mecque*, qui est exposée actuellement dans les salles Thomy-Thierry, après avoir longtemps figuré dans la grande salle du premier étage consacrée aux chefs-d'œuvre de l'art français moderne. Notre musée national conserve, en outre, la *Pêche aux dorades* (1869) et le *Bord du Nil au Vieux-Caire*. Le palais de Versailles est propriétaire d'un *Portrait de Corot*. Au musée de Saint-Omer se trouve le tableau d'*Ulysse et les Sirènes* (1867); celui de Carpentras contient le *Portrait de Jules de La Madelène*.

De nombreuses peintures de Léon Belly sont conservées aujourd'hui encore dans l'atelier du quai d'Orsay par celle qui — selon les mots si justes d'Émile Michel¹ — « après avoir, avec les soins les plus assidus, assisté l'artiste durant sa vie, devait chercher dans le culte de sa mémoire la seule consolation qu'acceptât sa douleur; les portraits, les beaux dessins, les copies de maîtres et les nombreuses études qui tapissent les parois, attestent à la fois les dons qu'avait reçus le peintre et la haute idée qu'il se faisait de son art ».

1. Émile Michel, *Les Maîtres du paysage*, p. 506.

Voici tout d'abord quelques études prises aux environs du Caire; Ce qui frappe dans ces tableautins, c'est le bleu tendre du ciel qui se dégrade légèrement vers l'horizon et s'embrume d'une imperceptible poudre rose. Les premiers plans, solidement établis, font



ÉTUDE POUR LA « CARAVANE » PAR L. BELLY

(Appartient à M^{me} Léon Belly.)

valoir la plaine aride, brûlée du soleil. Au loin s'élève dans l'azur la ville aux minarets, ville féerique, altière. C'est en Égypte même que l'artiste nous transporte. Il met tant de vérité dans son paysage que nous croyons y vivre. A mesure que nous nous absorbons dans la contemplation de ces vues, l'envie nous prend de nous prosterner devant cette beauté altière, si pure, traduite avec une mâle assurance.

Plus loin, nous apercevons un de ces campements dont l'artiste nous a laissé le souvenir dans ses lettres. Une tente se dresse dans le fond; plus près de nous, des chevaux attachés à des pierres se reposent. Tout est simple, vrai et grand dans ce tableau. Et ce qui nous séduit plus encore que la vision nette et l'exécution habile, c'est cette douceur du ciel à laquelle répondent les bleus lointains de la mer. Entre la fermeté de la ligne horizontale qui limite la terre, et l'ondoyante légèreté de l'atmosphère, le peintre a introduit, inconsciemment peut-être, un contraste qui met en valeur ces deux éléments.

Ailleurs le Nil majestueux déverse lentement ses ondes bleues et blanches. A la rive opposée, des palmiers s'élèvent sur une terrasse.

Puis ce sont des esquisses de personnages, hommes et femmes, des chameaux pris dans les attitudes et sous les angles les plus variés. Ces morceaux contiennent souvent dans leur cadre étroit plus que ne sauraient nous dire de grandes toiles, tant il y a en eux de vérité et de vie.

De nombreuses études pour la *Caravane* du Louvre attirent notre regard. Des Arabes sont campés sur leurs chameaux. La plaine cuivrée, sèche et déserte, s'étend sous un ciel d'azur poudré d'or. Ces morceaux offrent un mélange de force dans le dessin et de douceur dans les teintes qui est tout à fait impressionnant.

En Orient, où la lumière luit plus fortement que chez nous, l'artiste pouvait arriver à de tels effets, sans rompre avec les traditions d'école. Dans nos climats, il eût été difficile d'atteindre à des phénomènes de luminosité aussi prenante, à moins de viser à une interprétation plus subjective. Les impressionnistes, qui s'appliquèrent depuis lors à peindre la lumière telle que nous la voyons dans nos pays septentrionaux, furent obligés, pour arriver à leurs fins, de demander un plus grand effort à nos facultés de transposition. La vision de Belly est plus complète. Il suffit, en effet, de passer quelques instants devant ses toiles rapportées d'Orient, pour se sentir entraîné vers ces paysages lointains. Plus nous les contemplons, plus nous avons la sensation de respirer une atmosphère inconnue, de nous familiariser avec des sites que nous voudrions parcourir, tant l'illusion entretenue dans notre esprit est persuasive.

Certes, nous ne voulons pas rabaisser le mérite des impressionnistes. Reconnaissons cependant qu'en dehors de leur parti pris il existe une façon de peindre qui exige peut-être un moindre effort

d'adaptation, mais qui n'en revêt pas moins une poésie profonde, d'autant plus touchante qu'elle ne paraît pas voulue.

Dans l'œuvre de Belly, la vraisemblance des motifs s'impose à tel point que nous n'avons aucune envie de raisonner sur les moyens employés. En examinant toutefois les études préparatoires du maître, nous nous rendons compte de son labeur. Il esquissait tout d'abord au fusain le site qu'il voulait reproduire. Puis il dessinait ses modèles : hommes, femmes, animaux, costumes. M^{me} Léon Belly conserve de lui de nombreux dessins qui sont des chefs-



SOUVENIR DE BADEN-BADEN, PAR L. BELLY

Appartient à M^{me} Léon Belly.)

d'œuvre de vie, de force et de lumière. Son intelligence éclate dans la recherche du mouvement caractéristique, instantané, dans les accents de la silhouette et des attitudes, dans le jeu des lumières.

Après avoir fixé sa première pensée, il faisait des études en couleur. Ces petites toiles peintes sur place, avec la conscience la plus scrupuleuse, unie à une conception large et nette du thème, nous laissent pénétrer plus avant dans le sentiment du maître et dans l'âme du sujet.

Ce n'est qu'après avoir réuni de cette manière tous les éléments de son tableau qu'il passait à la composition définitive, dont la mise au point comportait d'ailleurs de nombreux sacrifices de détail, où le faire, en devenant plus ample, se simplifiait.

Aussi les toiles de Léon Belly renferment-elles des trésors d'obser-

vation. La simplicité du résultat y dissimule la patiente élaboration, et cependant aucun de ses efforts n'est perdu ; toutes ses notations contribuent à mettre au point l'ensemble d'une vision pleine de sérénité, et limpide comme du cristal.

N'est-ce pas le vieil esprit français qui revit dans cette manière de comprendre l'art ? Le besoin de donner à la vérité saisie par l'effort une apparence simple, claire et attrayante inspirait déjà Montesquieu dans son invocation aux Muses du Mont Piérie.

Un peintre de cette trempe devait nécessairement vouer à son pays le même intérêt qu'il avait porté à l'Orient. Léon Belly nous a laissé des paysages exécutés à Fontainebleau, en Alsace, en Normandie et en Sologne, où réapparaissent les belles qualités de dessin et de lumière qui nous ont frappés dans ses toiles d'Égypte.

Lorsqu'il peignait des arbres, il s'attachait à rendre l'architecture des branches noueuses et contournées, et à répandre les lumières dans le feuillage touffu. Il abordait, dans cet ordre d'idées, les thèmes les plus ardues, sans jamais se laisser rebuter par la difficulté des solutions. En parcourant son atelier, nous apercevons un paysage vert d'une fraîcheur exquise, traversé par un ruisseau dont les eaux bleues s'écoulent en petites cascades sous les ombrages. Ailleurs, son pinceau évoque les plaines de Sologne aux grands horizons, aux ciels immenses, aux pâturages arrosés par la Sauldre. Puis un tableau brossé dans les environs de Bade, frémissant de vie, reflétant toute la poésie de l'émotion, traité dans une belle et riche matière, ramène notre souvenir à l'année 1862, au moment où le maître venait de se fiancer.

Inclinant de toute manière vers l'expression du caractère, Léon Belly devait ne pas négliger le portrait. Celui de Manin, qui était alors « le grand exilé », fit sensation à l'Exposition de 1855 ; plus tard, il s'attacha à faire revivre dans quelques tableaux des membres de sa famille. Le portrait de sa mère, M^{me} Nicolas Belly, se détache en clair, avec une rare vigueur, sur un fond sombre. C'est une peinture qui intéresse tout à la fois par ses belles qualités de matière et par sa psychologie profonde. Léon Belly a laissé, en outre, un portrait de sa femme et de ses enfants, dont le projet est une page charmante d'intimité et de grâce.

Lorsqu'on parcourt ainsi ses œuvres, créées, en un espace de temps relativement court, on regrette amèrement qu'un tel artiste nous ait été enlevé avant l'âge. Si la maladie ne l'avait terrassé au moment où il allait pouvoir répandre à pleines mains les trésors de son

talent assoupli et enrichi par le travail, son nom serait prononcé aujourd'hui à la suite des maîtres qui ont le plus contribué à donner corps aux aspirations de l'art français moderne.

Néanmoins, ce qui nous reste de lui suffit à mettre en lumière ses rares qualités de peintre et son individualité attachante. Léon Belly est un *beau maître* dans toute l'acception du terme. Son idéalisme se double d'un amour intense de la vérité. S'il a aimé et cherché à rendre la lumière, il n'a jamais négligé la forme. Sa haute conception de l'art avait son but en elle-même.

Cet art marque d'ailleurs un tournant dans l'évolution du paysage français. Rarement le sentiment de la réalité, du rendu exact, a conservé ses droits au même degré, à côté d'une tendance manifeste à noter les jeux les plus subtils de la lumière. Bientôt cette dernière préoccupation devait entraîner tout un milieu d'artistes à modifier entièrement les principes mêmes de la peinture. L'œuvre de Léon Belly représente une phase intermédiaire dans l'histoire moderne de l'art français. Elle est pénétrée d'un souffle nouveau, tout en se rattachant encore à la tradition. Pour arriver à réunir ces deux tendances sans se mettre en désaccord avec soi-même, il fallait tout le talent, toute la supériorité d'esprit que décèlent les œuvres du maître, et que reflètent les lettres écrites de sa main.

CONRAD DE MANDACH



PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS

M. ERNEST LABORDE

DE Meryon et Hervier à Félix Buhot, à Auguste Lepère et à Eugène Béjot, Paris n'a pas cessé d'être, pour les aquafortistes modernes, une source d'inspiration riche à miracle et jamais tarie. Dans la grand'ville, aux cent physionomies diverses, chacun a cherché de quoi assurer l'accord des spectacles extérieurs avec la personnalité foncière; chacun s'est taillé, à sa fantaisie, un domaine peuplé ou désert, luxueux ou pauvre, neuf ou vétuste.

Par un effet naturel, les esprits enclins à la méditation tiennent plus volontiers commerce avec le passé. Ils y découvrent un écho à leur propre état d'âme. Quelle mélancolie n'offrent pas les constructions édifiées le long des siècles et qui retournent au néant, de façon soudaine ou lente, ruinées par le temps, saccagées par les hommes! L'artiste aux aguets devance et conjure le terme de leur destin; il les empêche de disparaître tout entières; l'image qu'il trace en sauvegarde le souvenir et le perpétue.

A côté du vieux Paris officiel, monumental, aux édifices et aux sites classés, classiques, désignés par les guides, il en est un autre dont le pittoresque revêt une beauté plus intime, plus secrète, non moins touchante. C'est à ces aspects familiers et peu connus, que vont les préférences de M. Ernest Laborde. Selon l'exemple des Japonais, dans ses représentations, il donne le pas au fragment sûr l'ensemble. S'il étudie les vestiges de notre architecture, aux derniers siècles, s'il dégage le caractère et le style des anciennes façades, c'est rarement avec le souci de les reproduire intégralement; plutôt que de s'élever jusqu'au faite, son regard s'arrête à la partie qui avoisine le sol et que le passant inattentif longe et frôle dans sa course pressée. M. Ernest Laborde s'est institué le graveur des appartements à rez-

« AU PETIT DUNKERQUE »

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. ERNEST LABORDE



de-chaussée d'allure toute provinciale, le graveur de la petite boutique, du cabaret, du bureau d'hôtel suspect, bordant les venelles étroites ou perdus dans les rues écartées, silencieuses; un jour avare y pénètre par les baies de devantures qui datent souvent du Directoire et que protège une haie de fer, pareille aux barreaux d'une prison.

Sans doute la curiosité active de M. Laborde lui a conseillé d'autres investigations; les aspects étranges de campagne urbaine



BOUTIQUE DE CHAUDRONNIER DANS LA COUR DU DRAGON, A PARIS
D'APRÈS L'EAU-FORTE ORIGINALE DE M. E. LABORDE

que présentent certains quartiers de Ménilmontant ou de Montmartre l'ont attiré et retenu; il a rôdé dans la cour du Dragon; il s'est aventuré jusqu'à Rouen... L'aquarelle, où il a fait ses preuves, ne l'intéresse pas moins que l'eau-forte et plus d'une de ses estampes a eu pour préparation quelque peinture à l'eau, juste de ton et largement lavée¹.

Maintenant, que, avant de manier le pinceau ou la pointe, l'artiste ait dessiné des cartes comme Whistler, qu'il ait étudié la médecine

1. Depuis 1910 M. Ernest Laborde a pris part à plusieurs Salons de la Société nationale des Beaux-Arts et à différentes expositions de la Société internationale des Aquarellistes, de la Société de la Peinture à l'eau et de la Société des Peintres-graveurs français.

comme Seymour Haden, qu'il ait été enseigne de vaisseau comme Meryon et qu'il se soit distrait à couvrir son journal de bord de croquis à la plume d'une habileté singulière; qu'il doive à Bottini et à M. Armington des indications de principe sur le métier de l'aquarelle et de l'eau-forte, voilà sans contredit des indications de fort minime importance. Ce qui semble plutôt à retenir, c'est la qualité rare des résultats auxquels on le vit atteindre dans un très court délai. Un tel succès, récompensant sept années de pratique à peine, s'explique par la maturité de l'esprit, par une vie intérieure profonde, par une sensibilité affinée, prompte à s'émouvoir.

Si le Musée Carnavalet ignore ce bel artiste, comme il a fait, malgré des avis répétés, pour M. Edmond Kayser et tant d'autres, que du moins la sympathie attentive et libre des sociétés d'amateurs ne fasse pas défaut à M. Ernest Laborde. L'une d'entre elles s'honorait à grouper dans un album ces notations originales et d'autant plus dignes d'estime que la qualité du sentiment y vient toujours ennoblir et rehausser les précisions de la vérité documentaire.

R. M.



VIEILLE MAISON
RUE DE LA PARCHEMINERIE
D'APRÈS L'EAU-FORTE ORIGINALE
DE M. ERNEST LABORDE

COURRIER DE L'ART ANTIQUE

I



BOUQUETIN
A JAMBES D'ÉQUIDÉ
D'APRÈS UN VASE GREC
DU V^e SIÈCLE AV. J.-C.¹
(Musée du Louvre.)

Les guerres malheureuses soutenues par l'Empire ottoman contre l'Italie d'abord, puis contre les États balkaniques et la Grèce, n'ont pas entraîné, que nous sachions, la destruction de monuments de l'art antique; en revanche, par les remaniements territoriaux qui en sont ou en seront la conséquence, elles ouvrent à l'archéologie des perspectives favorables, tant en Afrique que dans les possessions européennes de la Turquie. Les nouveaux régimes vont sans doute accélérer l'exploration de la Cyrénaïque, des îles de l'Archipel, de la Macédoine et de l'Épire. Assurément, et c'est ici le lieu de le rappeler avec reconnaissance, la Turquie a fait de grands et louables efforts, depuis 1880 surtout, en vue de la conservation des antiquités éparses sur son sol et de celles que les fouilles ramenaient au

jour; l'organisation et l'enrichissement du Musée impérial de Constantinople, œuvre de Hamdi-bey², est un titre d'honneur, le seul peut-être que l'on puisse alléguer sans réserves, du règne d'ailleurs si funeste d'Abdul-Hamid. Mais la Turquie n'a jamais disposé des ressources et des hommes nécessaires pour explorer méthodiquement son territoire; ce que les plus éclairés des Ottomans ont pu faire à cet égard constitue une œuvre de luxe et un peu artificielle, que la collaboration du sentiment national ne soutenait pas, qu'elle ne pouvait même, sans paradoxe, soutenir. Les quelques sociétés savantes éparses dans l'Empire sont exclusivement grecques et européennes; elles n'ont pas été appelées à participer aux fouilles, à protéger les monuments; des motifs politiques, d'ailleurs faciles à comprendre, les ont écartées des explorations. Maintenant, il est naturel que les Grecs et les Bulgares vont tenir à honneur de réparer le temps perdu, d'interdire efficacement les recherches clandestines, de recueillir et de sauver ce qui peut l'être encore de l'héritage du passé. En Grèce, c'est là une tradition déjà vieille, contemporaine de la conquête de l'indépendance; en Bulgarie, en Serbie même, les travaux récents

1. D'après Morin-Jean, *Le dessin des animaux en Grèce*, p. 136.

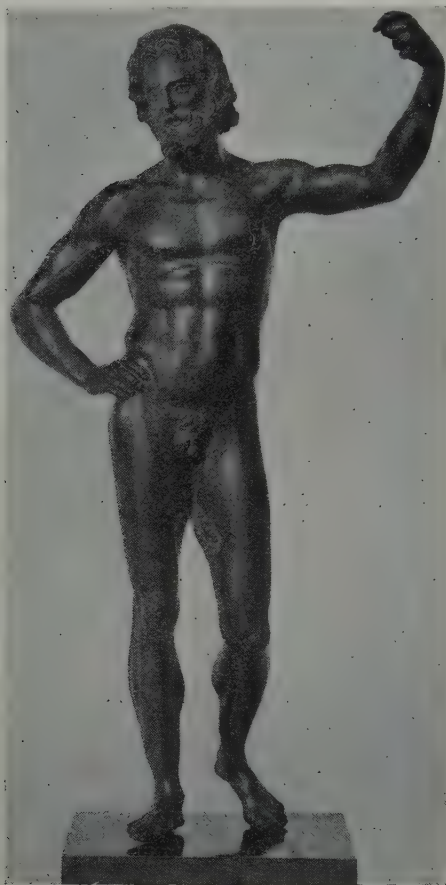
2. Voir la biographie de Hamdi-bey que j'ai donnée dans la *Revue archéologique*, 1910, I, p. 407-413.

de MM. Dobrusky, Kazarov, Filov, Miloje Vassits, tous subventionnés par les gouvernements et des sociétés savantes, ont montré ce qu'on pouvait attendre de ces États où l'adoption de la civilisation européenne, c'est-à-dire gréco-romaine, éveille la curiosité scientifique et le goût du beau. Soyons donc justes pour les Turcs, mais reconnaissons que la tutelle de l'antiquité classique

convient mieux à leurs adversaires d'hier et promet d'être plus féconde entre leurs mains.

II

J'ai déjà parlé des grandes espérances qu'éveille l'exploration de la Cyrénaïque et des découvertes de la mission américaine, interrompues par la guerre. L'Italie va les reprendre seule; elle fera là ce que nous avons fait en Algérie et en Tunisie, sans solliciter de collaborations étrangères. La Grèce, moins exclusive et moins pourvue de ressources matérielles, ne refusera pas d'admettre des concours, tout en se réservant le bénéfice des trouvailles. En écrivant cela, je pense surtout à Dodone, le seul grand sanctuaire du monde hellénique qui n'ait pas été l'objet de fouilles sérieuses et dont la richesse, à en juger par des découvertes dues presque au hasard, paraît supérieure à celle d'Olympie. L'acquisition récente par le musée de Berlin d'une collection de beaux objets de cette provenance, entre autres d'un magnifique bronze lysippéen représentant Poseidon, doit rappeler l'attention sur les



STATUETTE DE POSEIDON
DÉCOUVERTE A DODONE (ÉPIRE)
IV^e SIÈCLE AV. J.-C.
(Musée de Berlin.)

temples enfouis au pied du Tomaros en Épire, dans une région naguère très délaissée, presque barbare, bientôt assurée de renaitre à la vie.

Le site de Dodone, soupçonné par le voyageur anglais Lincoln en 1832, a été fixé définitivement, en 1859, par un membre de l'École française d'Athènes, X. Gaultier de Claubry¹. En 1875 et 1876, un banquier de Constantinople, originaire d'Épire, M. Constantin Carapanos, y fit pratiquer quelques fouilles, acheta

1. Voir les extraits de son mémoire publiés par M. Perrot dans la *Revue archéologique*, 1877, I, p. 329-341.

beaucoup d'antiquités exhumées au cours de recherches irrégulières et publiées à ce sujet, en 1878, l'ouvrage intitulé *Dodone et ses ruines*, dont Olivier Rayet rendit compte dans la *Gazette*, au moment où la collection Carapanos, donnée depuis au musée d'Athènes, allait être exposée pour la première fois au Trocadéro, dans la section rétrospective de l'Exposition Universelle¹. M. Carapanos avait oublié les titres de son prédécesseur français, Gaultier de Claubry; on sut bientôt qu'il avait oublié aussi de rendre justice au véritable auteur des fouilles de Dodone, l'ingénieur polonais Sigismond Mineyko. Celui-ci protesta dans la *Nuova Antologia* de 1879 et publia à cette occasion une lettre qu'il avait adressée à M. Carapanos, le 31 mai 1877. Quelques années après, en 1883, un amateur autrichien, M. de Warsberg, se rendit en Épire et passa quelques jours au pied du mont Tomaros. Il connut là M. Mineyko et admira la riche collection que ce dernier avait réunie et gardée pour lui; mis au fait des détails de la cause, qui n'importent pas ici, il donna raison à M. Mineyko et décrivit brièvement ses trouvailles, provenant, disait-on, d'un souterrain du temple de Zeus Naïos. Quelques-uns de ces objets arrivèrent, par la voie du commerce, au musée de Berlin; le reste avait complètement disparu, lorsque, en 1904, on apprit que la collection Mineyko se trouvait dans un château de la Prusse orientale. J'emprunte ces détails à une publication officielle allemande², dont les auteurs en savaient évidemment plus long qu'ils n'ont voulu dire; mais le commerce des objets d'art fait souvent une loi de la discrétion. Quoi qu'il en soit du mystérieux château et des relations du châtelain avec l'ingénieur polonais, il est sûr que la collection Mineyko, telle qu'elle avait été décrite par feu A. von Warsberg, passa au musée de Berlin. Outre l'admirable *Poseidon*, que nous reproduisons, elle comprend une série de bronzes de premier ordre, comparables à ceux qui, acquis à Paramythia



STATUE DE FEMME DRAPÉE
DÉCOUVERTE A THASOS
II^e SIÈCLE AV. J.-C.
(Musée de Constantinople.)

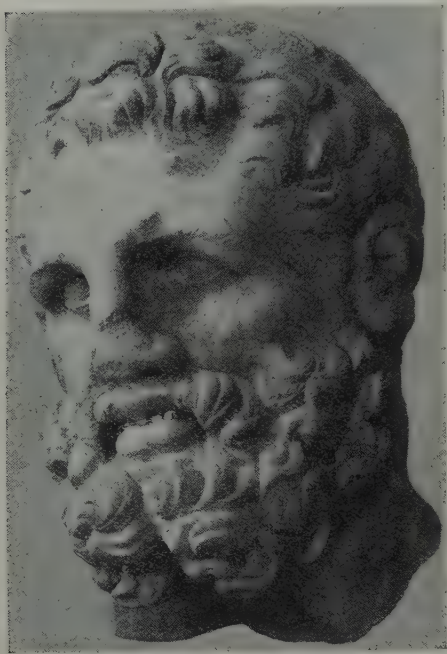
1. Rayet, *Gazette*, mars 1878, et *Études d'archéologie et d'art*, p. 19 et suiv.

2. *Bronzen aus Dodona in den Königlichen Museen zu Berlin*. Ouvrage in-folio offert à l'Empereur allemand le 27 janvier 1909, par MM. R. Kékulé et H. Winnefeld.

en Épire et peut-être aussi d'origine dodonéenne, ont enrichi, il y a longtemps déjà, le British Museum (legs Payne Knight, 1842)¹.

Un des derniers archéologues qui aient visité l'emplacement de Dodone, M. Alfred Schiff (1899), a reconnu que les recherches ordonnées par M. Carapanos avaient été moins des fouilles que des sondages; il écrivit dans son calepin, dont un extrait a été publié : « Tout est encore à obtenir ici, résultats scientifiques et objets d'art². » Ainsi le théâtre est entièrement recouvert de terre; les temples sont ensevelis sous des cultures de maïs. « Qu'on laisse Dodone dormir »,

concluait M. Schiff; « son jour viendra. » Il semble bien que ce jour soit proche. Mais si l'on ne se hâte pas de fouiller scientifiquement cet emplacement privilégié, l'attraction sera trop forte pour les chercheurs de trésors; il faut, avant la fin de l'année courante, que la science prenne enfin pied sur ce sol et ne l'abandonne qu'après l'avoir épuisé.



TÊTE COLOSSALE D'HÉRACLÈS
DÉCOUVERTE A PERGAMÈ.

II^e SIÈCLE AV. J.-C.

(Musée de Berlin.)

III

Au cours des événements militaires de ces derniers temps, il a souvent été question de l'île de Thasos, où des fouilles françaises, commencées en 1863 par Emm. Miller, ont été reprises en 1914 par l'École française d'Athènes³. Dans l'intervalle, une découverte importante, due au hasard, avait appelé dans l'île un archéologue attaché au musée de Constantinople, M. Macridi (1909)⁴. Il s'agit d'un sanctuaire d'Artémis *Poulliche*

(*Póló*), précédé d'un portique à colonnes qu'ornaient six statues de femmes, probablement des prêtresses. L'une d'elles, mal conservée, est signée du nom de Philiskos de Rhodes, déjà connu par les textes comme l'auteur d'un groupe de Muses; il était peut-être le fils du sculpteur Polycharmos, auquel j'ai proposé d'attribuer le motif, souvent répété en marbre et en bronze, d'Aphrodite

1. Les bronzes dits de Paramythia ont été exhumés en 1792 et 1796; voir Walters, *Catalogue of the bronzes in the British Museum*, p. xiv, 36 et suiv.

2. Art. *Dodona* dans la *Real-Encyclopædie* de Pauly-Wissowa (1903).

3. Voir *Gazette*, 1911, I, p. 249. Pour les fouilles de MM. Picard et A. Reinach, voir *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1912, p. 193; *Revue archéologique*, 1912, II, p. 43 et suiv.

4. Voir le rapport de ce savant dans le *Jahrbuch des deutschen arch. Instituts*, 1912, p. 1 et suiv., avec planches.

debout sur une seule jambe, ôtant ou chaussant sa sandale¹. Une des deux statues, qui ont conservé leur tête mérite d'être reproduite ici; c'est un beau marbre d'un style large et noble, assez semblable à la statue de Thémis découverte à Rhamnonte², témoignage d'une renaissance des traditions du grand art attique dans les écoles hellénistique du ^{II}^e siècle, ou plutôt d'une synthèse de ces traditions avec le style de Lysippe qui domine tout le développement postérieur de l'art. La date du temple, que l'on peut fixer environ à 180 av. J.-C., convient également à la statue. Thasos, une des îles de l'Archipel les mieux pourvues de marbre statuaire, enrichie d'ailleurs par ses mines et son commerce, produisit et attira des sculpteurs depuis le ^{VI}^e siècle; là aussi, la récolte promet d'être exceptionnellement abondante le jour où les moissonneurs bien outillés ne manqueront pas.

IV

Un admirable morceau de la même époque nous a été rendu récemment par une fouille pratiquée dans un mur byzantin, au nord de l'Acropole de Pergame³. C'est une tête d'Hercule, plus grande que nature, avec des traces encore vives de couleur rouge dans les cheveux. L'expression du héros est pensive, avec une nuance de tristesse; ce n'est plus l'Hercule bon enfant, le géant sans soucis des contes de fées : c'est le serviteur



TÊTE EN TERRE CUITE DE PHOCIDE
(Musée de Berlin.)

réfléchi des bonnes causes, travaillant sans illusions pour le genre humain. Cette évolution intéressante du type d'Héraklès n'est pas l'œuvre de l'art grec, mais celle du théâtre, dont l'art n'a fait que matérialiser l'idéal. On voudrait bien pouvoir distinguer, dans la belle tête hellénistique de Pergame, ce qui est dû aux modèles de Lysippe, qui avait si souvent représenté Héraklès, et aux créations un peu antérieures de Scopas. La quasi-suppression des paupières, l'enfoncement des yeux dans les orbites, sont des caractères de l'art scopasien, assez bien connu par les découvertes de Tégée; mais Lysippe, à ses débuts, n'a-t-il pas été surtout influencé par Scopas, comme le ferait croire, entre autres raisons, la statue virile découverte à Delphes, dont on peut voir un moulage sur l'escalier Lefuel au Louvre? Ce sont là des questions sur lesquelles il est probable qu'on ne fera jamais toute la lumière; mais c'est déjà beaucoup que

1. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1906, p. 306, et *Pro Alesia*, 1906 p. 65-71.

2. *Ephéméris archéologique*, 1891, pl. 4.

3. *Aus dem Berliner Museum. Richard Kekulé, zum 6. März 1909*, pl. I. Le savant dont cette publication fêtait le 70^e anniversaire est mort en 1911 (*Revue archéol.*, 1911, I, p. 442).

l'étude comparative de tant d'œuvres éparses dans nos musées nous ait mis à même de les poser et d'en sentir l'intérêt.

V

Grâce à ce qui reste des marbres du Parthénon, — si bien publiés aujourd'hui et si accessibles dans les in-folio de MM. A. Smith et M. Collignon, — il n'est



FRAGMENT D'UNE STÈLE ATTIQUE
V^e-IV^e SIÈCLE AV. J.-C.
(Musée de Padoue.)

pas de style grec plus facile à reconnaître et à saisir que celui de la grande école de Phidias. Je parle de l'école, non du maître lui-même ou de tels de ses élèves, comme Agoracrite et Alcamène; quand il s'agit de faire la part entre ces artistes, il faut nous consoler d'être réduits à des conjectures. Mais l'école a des caractères qui ne trompent pas, alors même qu'ils lui ont survécu ou qu'une imitation voulue, réagissant contre les nouveautés du IV^e siècle, les a remis en honneur. Furtwaengler fut, je crois, le premier à émettre une hypothèse très vraisemblable pour expliquer la persistance et la diffusion du style de Phidias. Les vastes décorations entreprises sur l'Acropole d'Athènes, par ordre de Périclès et sous la surveillance de son sculpteur favori, avaient donné naissance à tout un groupe de marbriers travaillant d'après les mêmes principes, imbus du même esprit. Le jour vint où la besogne manqua à ces bons ouvriers; alors les uns se tournèrent vers la sculpture funéraire et produisirent cette longue série de chefs-d'œuvre qui font la gloire du musée d'Athènes; les autres modelèrent des terres cuites, ciselèrent des vases, creusèrent des intailles, gravèrent des coins monétaires, ne pouvant plus sculpter des reliefs ou des statues de marbre; d'autres enfin s'expa-

trièrent et portèrent le « style de l'Acropole » en divers lieux, notamment en Sicile et dans l'Italie méridionale.

Une des plus belles terres cuites grecques connues, dont les sœurs se voient d'ailleurs au musée du Louvre, découverte en Phocide et acquise par le musée de Berlin, nous montre le style de Phidias dans toute sa majesté et toute son ampleur¹. Il me semble qu'après des années d'engouement, suivies d'une longue

1. *Aus dem Berliner Museum...*, pl. 9.

période de réaction ou plutôt de méfiance, — car les faussaires avaient trop bien travaillé, — on n'apprécie pas aujourd'hui à leur valeur ces restes de l'art grec de la plus belle époque, si souvent préservés, dans la paix des tombes, contre les accidents ou les attentats qui ont mutilé les marbres.

Déméter ou Héra, cette tête de Phocide est l'égale des plus grands chefs-d'œuvre par la noblesse souveraine de l'expression. L'école à laquelle il convient de la rattacher n'est pas douteuse : la forme carrée du visage, les joues puissantes, le développement de la bouche et du menton, le modelé des yeux, tout nous ramène à la tradition du ^v^e siècle. Mais il suffit d'étudier avec soin une collection de bas-reliefs attiques de cette époque, ou même la série des sculptures du Parthénon, métopes, frontons et frise, pour s'assurer que la langue artistique du ^v^e siècle n'est pas uniforme, qu'on y distingue, pour ainsi dire, des dialectes. Au goût des formes pleines et matronales, si accusé dans la terre cuite de Phocide, s'oppose comme une survivance atténuée de l'archaïsme, une tendance à la gracilité. Un des plus charmants exemples qu'on en puisse citer nous est fourni par un fragment de stèle funéraire autrefois transporté de Grèce chez quelque patricien de Venise et qui a passé de là au musée de Padoue¹. Le motif n'est pas nouveau; c'est celui de la suivante ou de l'amie attristée, debout près de la défunte, qui est généralement figurée assise. Mais il y a toujours plaisir à retrouver ces beaux types que la frise du Parthénon nous a rendus familiers, alors surtout que la conservation presque parfaite de la tête atténue les regrets qu'inspire la mutilation du reste.

Ici, les survivances du style archaïque sont particulièrement sensibles dans le dessin de l'œil, avec les bourrelets saillants des paupières, dans la ligne énergique de la bouche un peu morose, dans le traitement simple de la chevelure. Rien ne fait encore pressentir les types adoucis et « fleuris » de Praxitèle : nous sommes à la fin du ^v^e siècle, ou tout au début du siècle suivant.

C'est encore un écho de ce grand style qui nous charme dans le merveilleux vase de Tarente, aujourd'hui au musée de Bari, qui, découvert en 1895 avec plusieurs autres non moins beaux, n'a été publié, bien imparfaitement d'ailleurs, qu'en 1910². Nous donnons ici le motif central de ce plat d'argent doré, où l'on peut reconnaître le groupe d'Aphrodite et d'Adonis. Les *Monuments Piot* doivent prochainement faire connaître celles des pièces de la même trouvaille qui ont passé dans la collection de M. Edmond de Rothschild.

Lors de la découverte, le comte Tyskiewicz avait vainement essayé d'acquérir



MÉDAILLON CENTRAL
D'UN PLAT D'ARGENT
DÉCOUVERT A TARENTE
(Musée de Bari.)

1. *Ausonia*, 1909, II, pl. 7, p. 40.

2. M. Mayer, *La Coppa tarentina del Museo di Bari*, Bari, 1910; cf. *Notizie*, 1896, p. 380, 547; *Anzeiger*, 1912, p. 314.

cet ensemble unique, dont une pièce — un magnifique rhyton — est au Musée de Trieste¹. Les lois italiennes pour la conservation des objets précieux ont été bien mal appliquées en cette circonstance; il eût assurément mieux valu que le trésor fût exporté tout entier que divisé, comme il l'a été, entre plusieurs musées et collections.



STATUE DE MINERVE AILÉE
DÉCOUVERTE ET CONSERVÉE
A OSTIE

VI

A côté des fouilles de Pompéi, et en attendant la reprise de celles d'Herculanum, le gouvernement italien fait exécuter depuis quelques années, sous l'habile direction de M. Vaglieri, des déblaiements considérables à Ostie, l'ancien port de Rome, qui ont remis au jour non seulement une partie de la ville impériale, mais des restes importants du port à l'époque républicaine². Parmi les monuments de sculpture que ces fouilles nous ont rendus, le plus important est une statue de Minerve ailée, ou plutôt de Minerve-Victoire, qui peut avoir orné le pilier d'une porte ou d'un arc³. Ce type de la Victoire ailée est d'origine ionienne; adopté par les sculpteurs athéniens, il le fut ensuite par l'art romain et figura sur des monnaies impériales du 1^{er} siècle. La statue d'Ostie, restée en place, n'est pas d'un travail très soigné; mais c'est une figure imposante où se reconnaît, notamment dans les draperies, l'imitation des bons modèles de l'art grec. Il est intéressant de rapprocher cette figure d'une autre grande *Minerve ailée*, découverte à Bulla Regia en Tunisie, qui est entrée, il y a quelques années, au musée du Bardo⁴.

Une autre grande statue du meilleur art impérial, dérivée incontestablement d'un modèle grec et où l'ampleur du style fait excuser quelques incorrections de détail, a été exhumée récemment au cours de fouilles conduites par M. José Ramón

1. *Revue archéologique*, 1901, pl. 16-18.

2. Voir *Notizie*, 1911, p. 43; *Mélanges de Rome*, 1911, p. 143; *Bull. comunale*, 1911, p. 225.

3. *Ausonia*, 1910, pl. 4; *American Journal*, 1912, p. 491.

4. *Catalogue du Musée Alaoui*, pl. XXXIII, 3.

Melida dans le vaste théâtre romain de Merida en Espagne (*Augusta Emerita*)¹. Ce théâtre, où pouvaient prendre place dix à douze mille spectateurs, fut construit, suivant le témoignage d'une inscription, par Marcus Agrippa et achevé en l'an 16 avant notre ère. La statue — Cérès ou impératrice — peut appartenir à l'époque d'Hadrien, sous le règne duquel le théâtre fut restauré et embelli. Elle a 2^m10 de haut et compte parmi les colosses qui nous restent de l'art romain. L'analogie générale avec la *Déméter de Cnide*, au Musée Britannique, n'est pas douteuse, bien qu'il soit un peu exagéré de l'appeler « la sœur » de ce chef-d'œuvre². Il ne faut pas oublier, à l'aspect de ces statues monumentales, qu'elles n'étaient pas destinées à être regardées de très près, mais à figurer dans un vaste ensemble d'architecture où l'effet général importait plus que la finesse du rendu. Les sculpteurs de l'époque romaine ont parfaitement compris la destination de leurs grands marbres et les ont exécutés en conséquence; c'est nous qui manquons un peu de goût, bien que nous agissions par pitié et par prudence, lorsque nous enfermons dans nos musées des statues faites pour être vues en plein air.

VII

Les fouilles de Merida, comme celles de Numance, se poursuivent aux frais du gouvernement espagnol; mais ce ne sont pas les seules. Des sociétés savantes et des particuliers travaillent sur beaucoup d'autres points de la péninsule qui, après une longue période de négligence, commence à devenir celui des pays de l'ancien monde où l'archéologue est le mieux récompensé de ses peines. On peut dire que la science française, avec MM. Cartailhac, Heuzey, Paris et Breuil, a particulièrement contribué à cette renaissance; deux sociétés françaises, ayant pour centres respectifs l'Université de Bordeaux et l'Institut de paléontologie humaine fondé par le prince de Monaco à Paris, entretiennent en Espagne des missions permanentes, dont les grands ouvrages illustrés sur les cavernes d'Altamira et les cavernes cantabriques, le catalogue des vases grecs du musée de Madrid, par M. Leroux, attestent la vitalité et la compétence. Un grand seigneur espagnol, membre de l'Académie de Madrid, le marquis de Cerralbo, a pratiqué



STATUE DE CÉRÈS (?)
TROUVÉE DANS LE THÉÂTRE
DE MERIDA (ESPAGNE)

1. *Museum*, Barcelone, 1911, t. I, p. 161.

2. *Anzeiger*, 1912, p. 458.

depuis trois ans des fouilles de la plus haute importance dans la station pré-historique de Torralba — désormais classique — et dans des nécropoles ibériques d'une richesse insoupçonnée. Mais le centre local le plus actif est la Catalogne et surtout Barcelone, où paraît, depuis 1907, l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*,

une des publications les plus sévèrement scientifiques de notre temps. C'est là qu'on trouvera, entre autres, les comptes rendus des fouilles d'Ampurias, ville fondée vers 550 par les Phocéens, qu'explore la *Junta de Museos* de Barcelone¹. De ces fouilles proviennent une statue d'Esculape de fort bon style, écho d'une excellente œuvre grecque du iv^e siècle, et surtout les fragments d'une admirable *péliké* à figures rouges, dont le sujet principal est le banquet des noces de Pirithoüs. Nous donnons ici, comme spécimen de cette charmante peinture, qui rappelle la manière de *Miçias*, une délicieuse figure de *Niké*, où l'élégance souveraine du dessin s'allie à un sentiment non moins exquis du mouvement expressif. C'est en présence de tels fragments qu'il faut placer, quand on veut les convaincre, ceux qui contestent la supériorité de l'art grec, appliqué à la figure humaine, sur tous les arts anciens et modernes de l'Orient.



STATUE D'ESCULAPE
DÉCOUVERTE A AMPURIAS
(CATALOGNE)

VIII

Pourtant, s'il ne s'agit plus de l'élégance idéale des formes, mais de l'acuité de l'expression individuelle, de ce que nous entendons par le réalisme, je ne sais si l'art classique a produit une œuvre qui puisse soutenir la comparaison avec le portrait de la reine Taïa, femme d'Aménophis III, morte vers 1350 avant notre ère². Ce chef-d'œuvre, aujourd'hui chez M. James Simon, à Berlin, a été découvert en 1905 près d'Illahun. Haut de 0^m107 seulement, il est sculpté en bois, relevé de couleurs, enrichi d'incrustations d'or et de

diverses matières; la chevelure se composait de perles de verre bleu. Le type, très singulier, fait penser à la Nubie plus qu'à l'Égypte. Nous possédons des portraits d'Aménophis IV, fils de Taïa, où le même type se reconnaît, un peu atténué. Montée sur le trône vers 1411, Taïa fut la première reine égyptienne qui ait occupé une haute situation auprès du roi; dès son

1. Voir *Anuari*, 1908, p. 150-194, et *Anzeiger*, 1912, p. 437 et suiv.

2. L. Borchardt, *Der Porträtkopf der Königin Teje*. Leipzig, 1911, pl. 4.

vivant, elle reçut les honneurs divins. Devenue veuve vers 1375, morte dix-huit ans plus tard, c'est au cours de ce long veuvage qu'elle a dû « poser » pour le portrait retrouvé. Par un hasard singulier, nous connaissons non seulement le nom, mais le profil de son sculpteur favori. Huia, le grand écuyer de la reine, se fit élever, à Tel el Amarna, une tombe dont les sculptures sont l'œuvre d'Iuto, « sculpteur en chef de la grande épouse royale Taïa »; l'artiste s'est représenté lui-même dans un coin de son atelier, travaillant à modeler l'image d'une fille de la reine. Ainsi nous avons ici un portrait daté et presque signé, une des pierres angulaires de cette histoire de l'art égyptien dont M. Maspero, dans la collection *Ars una*, vient de nous présenter, pour la première fois, une image complète. M. Borchardt, l'éditeur du portrait de Taïa, remarque avec raison que l'on fait tort à l'art de l'Égypte en le jugeant trop volontiers d'après les grandes statues de granit. La difficulté du travail, la dureté de la



FIGURE DE NIKÉ
SUR UN VASE GREC
TROUVÉ A AMPURIAS
(CATALOGNE)

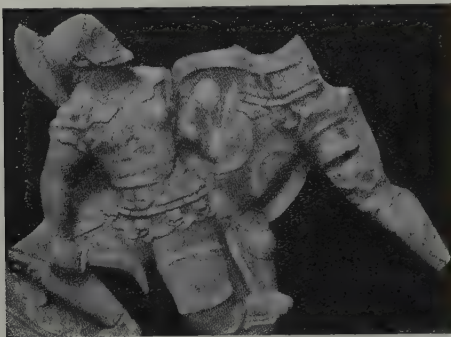


PORTRAIT EN BOIS DE LA REINE TAÏA
VERS 1360 AV. J.-C.
(Collection de M. James Simon, Berlin.)

matière rendaient inévitables, dans ces œuvres d'apparat, une certaine froideur, une *stylisation* conventionnelle; les maquettes des artistes devaient être autrement vivantes que les colosses qu'ils sculptaient en s'en inspirant. A défaut de ces maquettes d'argile, nous avons les sculptures en bois, où le génie égyptien, son goût pour l'observation pénétrante, se révèlent en toute liberté. Dans la riche collection égyptienne du Louvre, les gros morceaux sont au rez-de-chaussée, les moyens et les petits au premier étage; c'est bien par ces derniers, si bien disposés aujourd'hui pour l'étude, qu'il faut commencer à s'instruire si l'on veut juger équitablement un art dont la froideur hiératique et solennelle tient beaucoup moins à la psychologie des hommes qu'à la dureté des matériaux qu'ils employaient.

IX

Je voudrais dire encore un mot d'un ensemble d'antiquités un peu négligé jusqu'à ce jour, mais très digne d'attention, que les fouilles des vieux sanctuaires de l'Italie accumulent dans les musées de Rome et de la Toscane. Il s'agit des décorations en terre cuite de ces temples, d'une richesse et d'une variété surprenantes, restées inédites pour une bonne part, au Musée étrusque de Florence et à la villa du pape Jules II à Rome. On reconnaît avec une clarté croissante que ces sculptures, œuvres d'artistes campaniens, sont directement inspirées de modèles gréco-asiatiques en matières plus dures et nous en four-



FRAGMENT D'UN ACROTÈRE EN TERRE CUITE
DU TEMPLE DE FALERII (ÉTRURIE)

nissent l'équivalent, du moins au point de vue de l'histoire de l'art. Je donne comme exemple un beau fragment, représentant une scène de combat, de l'acrotère central du temple de Mercure à Falerii. Types, costumes, armes, vigueur du modelé, tout y rappelle l'art du ^{ve} siècle, tel qu'il put s'épanouir dans les riches cités de la côte anatolienne¹. Même si ce fragment avait seul survécu à tant de ruines, on pourrait s'en [autoriser pour conclure à l'existence d'une grande école, différente de celle] de Phi-

dias et plus ancienne, qui s'est continuée et trop vite abâtardie dans l'art étrusque. Il me semble retrouver quelque chose de la même vigueur, de la même âpreté métallique des contours, dans la curieuse figure d'animal fantastique — un bouquetin à corps et à jambes d'équidé — que je reproduis en tête de cet article, d'après un excellent dessin de M. Morin-Jean². Cette image est empruntée à la décoration d'une amphore italo-ionienne du Louvre, c'est-à-dire d'une œuvre exécutée, à l'aide de modèles asiatiques, dans un atelier italien du ^{ve} siècle. Ceux qui parlent si facilement de la « molle Ionie » devraient nous montrer ce qu'il y a de mou dans de pareilles œuvres, qui font songer à ce que l'art italien de la Renaissance a produit de plus rude, à Mantegna et à Andrea del Castagno. Nous avons tous quelque tendance à retenir surtout, dans l'antiquité comme dans la Renaissance, ce qui flatte notre goût pour l'art aimable; il est bon de nous remettre parfois en présence de types qui relèvent d'un art viril et impérieux.

SALOMON REINACH

1. Della Seta, *Religioni e arte*, p. 173; *Anzeiger*, 1912, p. 299.

2. Morin-Jean, *Le Dessin des animaux en Grèce*, Paris, 1911, p. 156.

PHOTOGRAPHIE

Ancienne Maison
Durandelle

9, rue Cadet
PARIS

TÉLÉPHONE
321-93

A. CHEVOIRON

FOURNISSEUR
des
palais nationaux
et bâtiments civils
de la ville de
Paris et des grandes
administrations

Art du bâtiment.
Constructions mé-
caniques. — Génie
civil. — Architec-
ture publique et privée

La Corrida

PARFUM
ULTRA
PERSISTANT

PARFUM
POUDRE
LOTION
SAVON

18 PLACE VENDÔME
PARIS

ED. PINAUD

18, PLACE VENDÔME PARIS

PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général : *M. Charles VIGREUX (O. I.)*

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DEPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M^r M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE : **PARIS, 30, rue des Archives.** TÉL. : 1026-16; 1026-17

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL : 18, rue Saint-Augustin

BUREAU DE PASSY : 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{IE}

MAGASINS

{ Rue de la Voute, 14
Rue Championnet, 194
Rue Lecourbe, 308
Rue Véronèse, 2
Rue Barbès, 16 (Levallois)

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS de Février 1913

CHEMINS DE FER DE L'EST

Excursions en France et à l'étranger

SERVICES DIRECTS SANS CHANGEMENT
DE VOITURE

1^o Entre PARIS (Est) et BERNE-INTERLAKEN,
via Belfort-Delle-Delémont. — Service rapide quo-
tidien pendant la saison des vacances et la période
des saisons d'hiver;

2^o Entre PARIS (Est) et MILAN, via Saint-
Gothard. — Voie rapide, confortable et pittoresque;
wagons-lits, la nuit; wagon-restaurant, le jour;

3^o Entre PARIS (Est) et FRANCFORT, via Metz-
Mayence. — Wagon-restaurant, wagon-lits; à
Francfort, correspondances immédiates et voitures
directes pour Magdebourg, Halle, Leipzig, Dresde,
Breslau et tout le Nord de l'Allemagne.

BILLETS D'ALLER ET RETOUR

pour Côme, Florence, Luino, Milan, Venise, va-
lables 30 jours et pour Rome, valables 45 jours.

BILLETS DE SÉJOUR

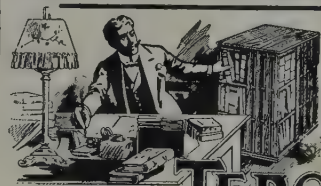
et nombreuses combinaisons de voyages circulaires
à itinéraires fixes ou facultatifs, à prix réduits.

Pendant les périodes de vacances

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE
à prix très réduits, avec très longue durée de
validité.

Consulter le Livret de Voyages et d'Excursions
que la Compagnie de l'Est envoie franco sur
demande.

tous vos livres sous la main



avec la
bibliothèque
tournante

TERQUEM

PARIS
31^{re} Boulevard Haussmann
angle de la rue Scribe

Envoi franco du Catalogue sur demande

Pour AVOIR de **BELLES** et **BONNES DENTS**
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 31. Pharmacie, 12, B^{ne} Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques - Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la
peau du visage et de la poitrine 2 fr. 50

Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le
corps 2 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la
barbe et pour se raser. 2 fr.

Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des che-
veux, les pellicules, séborrhée, alopecie 2 fr.

Savon à l'ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc.
2 fr. 50

Savon Sulfureux, contre l'eczéma 2 fr.

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. 2 fr.

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. 2 fr.

Savon Naphthol-soufré, contre pelade, eczémas 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

MICHEL & KIMBEL

KIMBEL & C^{ie}, Successeurs

31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES
POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales
des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

Librairie Centrale d'Art et d'Architecture

Ancienne maison Morel, Ch. Eggimann, succ^r

106, Boulevard Saint-Germain

Vient de Paraître :

LE VIEUX PARIS

2^e série

PRIX DE CHAQUE SÉRIE :

Papier de Torpes, 15 fr. ; Vélín, 30 fr. ; Japon, 60 fr.

Pougues-les-Eaux

(NIÈVRE)

à 3 heures de Paris

Station des

DYSPEPTIQUES

ET DES

NEURASTHÉNIQUES

SPLENDID HOTEL

1^{er} Ordre — Prix Modérés

CASINO-THÉÂTRE

Pour Renseignements

ÉCRIRE :

C^{ie} DE POUQUES

15, Rue Aubert, 15

PARIS

MOSAÏQUES

Décoratives
en Email et Ors
Dallages en Marbre
et Grés Cérame

—• GUILBERT-MARTIN —•

René Martin & C^{ie} S^{rs}

• 20. RUE GENIN. S^t DENIS. Seine •

PLAQUETTES ET MÉDAILLES

DES MAÎTRES MODERNES

Choix d'Œuvres pour amateurs et collectionneurs

A. GODARD, Graveur-Éditeur, 37, quai de l'Horloge, PARIS

TÉLÉPHONE 819-58

Unique dépositaire des œuvres complètes de
O. ROTY, de l'Institut



Œuvres de

J.-C. CHAPLAIN

F. VERNON,

Membres de l'Institut

PONSCARME

Daniel DUPUIS

L. BOTTÉE

A. PATÉY

V. PETER

G. DUPRÉ

O. YENCESSE

CADEAUX POUR ÉTRENNES ET FÊTES ANNIVERSAIRES

Chemin de fer du Nord

Services rapides entre Paris, l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, l'Allemagne, la Russie, le Danemark, la Suède et la Norvège.

5 services rapides entre Paris et Londres. Trajet : 6 h. 45 ; traversée maritime, 1 heure.

Départ de Paris-Nord : 8 h. 25, 9 h. 50 matin ; midi, 2 h. 30, 4 h., 9 h. 20 soir.

Départ de Londres : 9 h., 10 h., 11 h. matin ; 2 h. 20 et 9 h. soir.

6 express sur Bruxelles. Trajet : 3 h. 55.

Départ de Paris-Nord : 7 h., 8 h. 10 matin ; midi 35, 4 h. 05, 7 h. 10 et 11 h. 15 soir.

Départ de Bruxelles : 8 h. 21, 8 h. 57 matin ; 1 h. 01, 6 h. 03, 6 h. 15 soir et minuit 07.

3 express sur La Haye et Amsterdam. Trajet : La Haye 7 h. 1/2, Amsterdam 8 h. 1/2.

Départ de Paris-Nord : 8 h. 10 matin, midi 35 et 11 h. 15 soir.

Départ d'Amsterdam : 8 h. 40 matin ; 1 h. 42 et 8 h. soir.

Départ de La Haye : 9 h. 36 matin ; 2 h. 37 et 8 h. 57 soir.

5 express sur Francfort-sur-le-Mein. Trajet : 12 heures.

Départ de Paris-Nord : 7 h. 50 matin ; 1 h. 45, 6 h. 20, 10 h. et 11 h. 15 soir.

Départ de Francfort : 10 h. 01 matin ; 6 h. 10 soir ; 1 h. 02 (luxé) et 1 h. 20 matin.

5 express sur Cologne. Trajet : 7 h. 29.

Départ de Paris-Nord : 7 h. 50 matin ; 1 h. 45, 6 h. 20, 10 h. et 11 h. 15 soir.

Départ de Cologne : 4 h. 41, 7 h. 56, 9 h. 10 matin ; 3 h. 12, 4 h. 19 et 10 h. 45 soir.

4 express sur Hambourg. Trajet : 15 h. 19.

Départ de Paris-Nord : 7 h. 50 matin ; 1 h. 45, 6 h. 20 et 11 h. 15 soir.

Départ de Hambourg : 7 h. 39 matin ; 2 h. 44 et 11 h. 14 soir.

5 express sur Berlin. Trajet : 15 h. 31.
Départ de Paris-Nord : 7 h. 50 matin ; 1 h. 45, 6 h. 20, 10 h. et 11 h. 15 soir.

Départ de Berlin : 8 h. matin, 1 h., 9 h. 41 soir et minuit 18.

2 express sur Saint-Petersbourg. Trajet : 50 h. par le Nord-Express hebdomadaire, 45 h.

Départ de Paris-Nord : 1 h. 45, 10 h. et 11 h. 15 soir.

Départ de Saint-Petersbourg : midi 45 et 11 h. 15 soir.

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

RELATIONS

entre LONDRES, PARIS et l'ITALIE
par le Simplon

1^o Trains express quotidiens.

Aller. — Départ de Londres via Calais 11 h. matin, via Boulogne, 2 h. 20 soir ; via Dieppe, 10 h. matin.

Départ de Paris : 2 h. 10 soir, V-L ; L-S ; 1^{re} et 2^o cl. à couloir jusqu'à Milan ;

10 h. 10 soir. — V-L ; L-S ; 1^{re} et 2^o cl. à couloir jusqu'à Milan. 1^{re} et 2^o classes à couloir Dieppe-Milan, Paris-Gênes, Calais-Milan.

Retour. — Départ de Rome, 11 h. 40 soir, V-L ; L-S ; 1^{re} et 2^o cl. à couloir depuis Milan ; 1^{re} et 2^o cl. à couloir Milan-Dieppe, Milan-Calais.

9 h. matin. V-L ; L-S, 1^{re} et 2^o cl. à couloir depuis Milan ; 1^{re} et 2^o cl. à couloir Gênes-Paris ; V-R, Pontarlier-Paris.

Arrivée à Londres : via Calais, 5 h. 04 soir ; via Boulogne, 3 h. 35 s., 10 h. 45 s. ; via Dieppe, 7 h. s.

2^o Train de luxe « Simplon Express »
quotidien, V-L ; V-R

Aller. — Départ de Londres, 11 h. matin ; de Paris, 7 h. 50 soir.

Retour. — Départ de Milan, 4 h. 25 soir.

POUDRE DE RIZ AMBRE ROYAL

La plus Parfaite des Poudres
VIOLET, PARFUMEUR, PARIS

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MEDITERRANÉE

Relations entre LONDRES, PARIS et l'ITALIE par le MONT-CENIS

ALLER :

Départ de Londres (via Calais) 11 h. — 21 h. (via Boulogne)
14 h. 20 (via Dieppe) 10 h. — 20 h. 45.
Départ de Paris : 8 h. 30 1^{re} et 2^e cl., Paris-Turin ; V.R.
Paris-Dijon ; — 14 h. 20 (V.L., 1^{re} cl., Paris-Florence ;
1^{re} et 2^e cl., Paris-Rome) ; — 22 h. 15 (1^{re} et 2^e cl.,
Calais-Turin ; V.L., L.S., 1^{re} et 2^e cl., Paris-Rome,
V.R. Modane-Turin.

RETOUR :

Départ de Naples	18 h. 50	0 h. 40	13 h. 40
— Rome	23 h. 50	9 h. 5	18 h. 5
— Turin	15 h. 45	0 h. 10	8 h. 40
V.L. Rome-Paris	L. S. 4 ^{re} et 2 ^e cl.	4 ^{re} et 2 ^e cl.	
4 ^{re} et 2 ^e cl.	Rome-Paris	Rome-Paris	
Turin - Paris.	V.R. Rome-Pise et Dijon	V. R.	
V. R.	Paris, 4 ^{re} , 2 ^e cl. Turin	Dijon-Paris	
Modane-Chambéry	Boulogne V. L.		
	Florence-Paris		

CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS

POUDRE DENTIFRICE CHARLARD

Boîte : 2 fr. 50 franco-Pharmacie, 12, Bd. Bonne-Nouvelle, Paris

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France

SOCIÉTÉ ANONYME — CAPITAL 500 MILLIONS

SIÈGE SOCIAL : 54 et 56, rue de Provence,
SUCCURSALE-OPERA : 25 à 29, Bould. Haussmann, } à Paris.
SUCCURSALE : 134, r. Réaumur (pl. de la Bourse),

DÉPÔTS DE FONDS à intérêts en compte ou à échéance fixe, — ORDRES DE BOURSE (France et Etranger); — SOUSCRIPTIONS SANS FRAIS ; — VENTE AUX GUICHETS DE VALEURS LIVRÉES IMMÉDIATEMENT (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.); — ESCOMPTE ET ENCAISSEMENT D'EFFETS DE COMMERCE & DE COUPONS Français et Etrangers ; — MISE EN RÈGLE & GARDE DE TITRES ; — AVANCES SUR TITRES. — GARANTIE CONTRE LE REMBOURSEMENT AU PAIR ET LES RISQUES DE NON-VÉRIFICATION DES TIRAGES ; — VIREMENTS ET CHEQUES sur la France et l'Etranger ; — LETTRES ET BILLETS DE CRÉDIT CIRCULAIRES ; — CHANGE DE MONNAIES ÉTRANGÈRES ; — ASSURANCES (Vie, Incendie, Accidents), etc.

SERVICE DE COFFRES-FORTS

Compartiments depuis 5 fr. par mois ; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.

98 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue ; 889 agences en Province ; 3 agences à l'Etranger (Londres, 53 Old Broad Street — Bureau à West-End, 65-67, Regent Street), et Saint-Sébastien (Espagne) ; Correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.

CORRESPONDANT EN BELGIQUE

Société Française de Banque et de Dépôts,

BRUXELLES, 70, rue Royale. — ANVERS, 74, place de Meir.
OSTENDE, 24, av. Léopold.

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Billets de voyages circulaires en Italie

La Compagnie délivre, toute l'année, à la gare de Paris P.-L.-M. et dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de voyages circulaires à itinéraires fixes, permettant de visiter les parties les plus intéressantes de l'Italie.

La nomenclature complète de ces voyages figure dans le *Livret-Guide-Horaire P.-L.-M.* vendu 0 fr. 50 dans toutes les gares du réseau.

Ci-après, à titre d'exemple, l'indication d'un voyage circulaire au départ de Paris :

Itinéraire (81-A 2). Paris, Dijon, Lyon, Tarascon (ou Clermont-Ferrand), Cette, Nîmes, Tarascon (ou Cette, le Caillat, Saint-Gilles), Marseille, Vintimille, San Remo, Gênes, Novi, Alexandrie, Mortara (ou Voghera, Pavia), Milan, Turin, Modane, Culoz, Bourg (ou Lyon), Mâcon, Dijon, Paris.

Ce voyage peut être effectué dans le sens inverse).
Prix : 1^{re} classe : 194 fr. 85. — 2^e classe : 142 fr. 20.
Validité : 60 jours. — Arrêts facultatifs sur tout le parcours.

CHEMINS DE FER DU NORD

Paris-Nord à Londres

(Via Calais ou Boulogne)

Cinq Services rapides quotidiens
dans chaque sens

VOIE LA PLUS RAPIDE

Services officiels de la poste (Via Calais)

La gare de Paris-Nord, située au centre des affaires est le point de départ de tous les grands express européens pour l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, le Danemark, la Suède, la Norvège, l'Allemagne, la Russie, la Chine, le Japon, la Suisse, l'Italie, la Côte d'Azur l'Égypte, les Indes et l'Australie.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

ALGERIE-TUNISIE

Billets de voyages à itinéraires fixes, 1^{re} et 2^e classes

délivrés à la gare de Paris-Lyon, ainsi que dans les principales gares situées sur les itinéraires. — Certaines combinaisons de ces voyages permettent de visiter non seulement l'Algérie et la Tunisie, mais encore des parties plus ou moins étendues de l'Italie et de l'Espagne. — Voir la nomenclature complète de ces voyages circulaires dans le *Livret-Guide-Horaire P.-L.-M.*, en vente dans les gares, bureaux de ville, bibliothèques : 0 fr. 60 ; envoi sur demande au Service Central de l'Exploitation ; 20, boulevard Diderot, à Paris, contre 0 fr. 80 en timbres-poste.

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI^e et XVII^e siècles

Téléphone : 288-91 ☼ ☼ 19, rue Vignon

MM. MANNHEIM

EXPERTS

7, rue Saint-Georges

OBJETS D'ART

ET DE

HAUTE CURIOSITÉ

LOYS DELTEIL

Graveur et Expert

2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES — INVENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

MAISON FONDÉE EN 183

L. ANDRÉ

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. — Paris

RESTAURATION

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

HARO & C^{IE}

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

Restauration de Tableaux

Tableaux Anciens et Modernes de 1^{er} Ordre

14, rue Visconti et 20, rue Bonaparte

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds
et paravents anciens des XVII^e et XVIII^e siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

GRAVURES HORS TEXTE

DE LA

Gazette des Beaux-Arts

(2050 PLANCHES)

Tirages sur Papier de Luxe (30×45)

PRIX : de 2 fr. à 50 fr.

— En vente aux Bureaux de la "GAZETTE" —

Vient de paraître

Tables Générales

DES
CINQUANTE PREMIÈRES ANNÉES
DE LA
Gazette des Beaux-Arts
(1859-1908)

PAR

Charles DU BUS

ARCHIVISTE PALÉOGRAPHE, SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

TOME PREMIER TABLE DES ARTICLES

Un vol. in-8° jésus (format de la *Gazette*), de 175 pages à 2 colonnes, comprenant: 1° un répertoire méthodique de tous les articles et ouvrages analysés; 2° des index alphabétiques des noms d'auteurs, d'artistes, de lieux, de sujets. Embrassant la période 1859-1908, cet ouvrage, conçu d'après des principes rigoureusement scientifiques, rendra les plus grands services à tous les lecteurs de la *Gazette*.

Prix de l'exemplaire sur papier ordinaire : 10 francs.

Il a été tiré dix exemplaires sur japon à 20 francs.

Sous presse

TOME II TABLE DES GRAVURES

Un fort vol. in-8° jésus, de 600 à 700 pages, renfermant : 1° un répertoire méthodique de toutes les illustrations; 2° des index spéciaux des noms d'artistes, de lieux, de sujets; 3° une liste supplémentaire des planches hors texte. Cette table, établie parallèlement à la première, constitue un véritable répertoire universel d'iconographie, comprenant environ 20 000 mentions principales.

Prix : 25 francs. — Sur japon : 50 francs.

Prix de souscription aux deux volumes : 30 francs

payable 10 francs à l'apparition du premier volume, 20 francs à l'apparition du second.